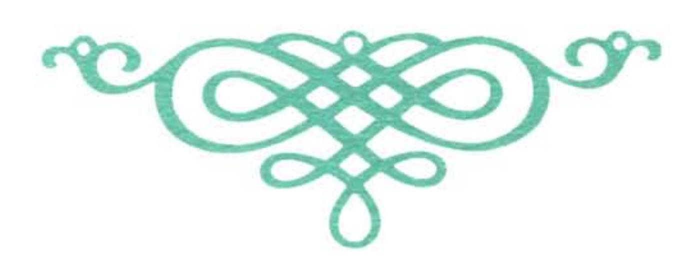




Charles Tomlinson
Poemas

Antonio Colinas
Mediterráneo y literatura

Javier Franzé
Peronismo y menemismo

Blas Matamoro
La poética de Paul Valéry

Notas sobre Bioy Casares, Alfredo Gangotena, Juan Alonso Carrizo y Virgilio Piñera

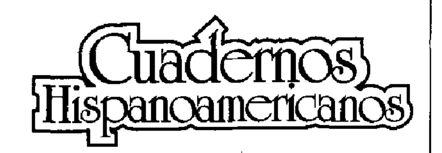


REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

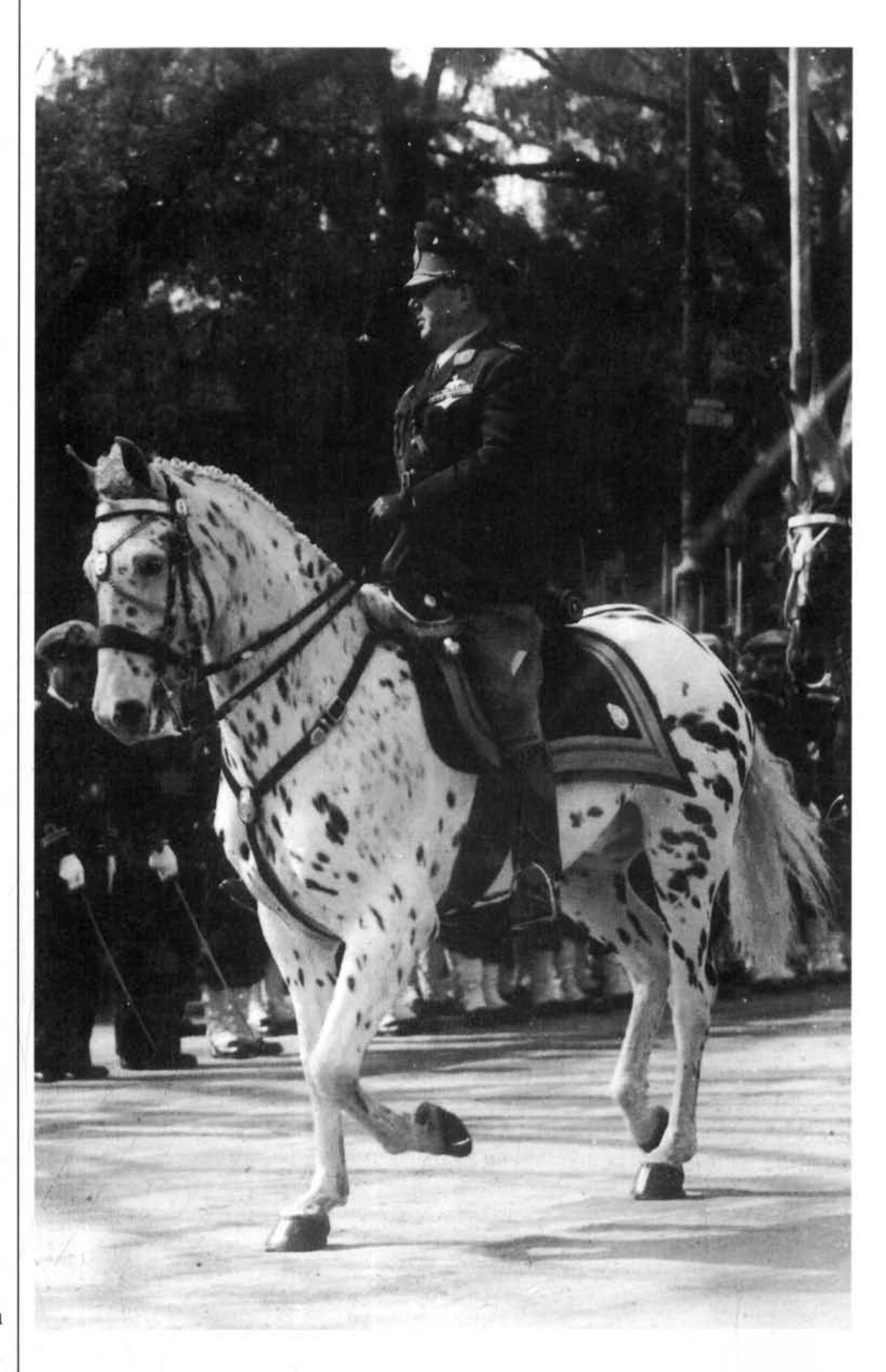
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6



545

545
Cuadernos Hispanoamericanos

INVENCIONES Y ENSAYOS



Juan Domingo Perón



Peronismo y menemismo, las manos libres *

Availability that's what it all comes downt to
(Sony a Calogero, del film *A Bronx Tale*,
Robert de Niro, Estados Unidos, 1993)[1]

I.

En 1995, año del centenario del nacimiento del general Juan Domingo Perón, se cumplen cincuenta años del 17 de octubre, movilización que diera origen al peronismo y, asimismo, se ha producido la reelección como presidente de la Argentina del heredero más polémico del General, Carlos S. Menem.

A la discusión sobre la caracterización del peronismo ha venido a sumarse no sólo la de los caracteres del menemismo, sino además la de la continuidad entre éste y aquél.

La discusión sobre el carácter peronista del menemismo parece centrada en cotejar las políticas públicas y el discurso político de ambos. El rol del Estado, la política exterior, la relación con los sindicatos y, por otra parte, el sitio de los trabajadores o el de la Nación en el discurso, así como la relevancia de los rituales públicos (actos de masas)[2], concentran la atención de esa comparación.

* *Agradezco la colaboración que Javier Artigues, Carlos A. Brocato, Paul McNally, Guillermo Ortiz, Angeles Ramírez, Robert Schulte y mis padres me han prestado para este artículo.*

[1] *«Al fin y al cabo, todo proviene de la disponibilidad». En boca del personaje Sonny, jefe de la mafia, que enseña los rudimentos de su oficio a Calogero, un niño del barrio, «disponibilidad» alude a poseer una sensibilidad afinada para ver venir los acontecimientos, a tener aptitudes para la previsión, a la vez que a una presencia física constante y visible del Jefe ante sus potenciales* favorecidos, *y a contar con los recursos necesarios (humanos y materiales) para llevar a cabo su acción con el mayor poder y la máxima eficacia.*

[2] *El cambio de los rituales políticos no es completa desde el último gobierno peronista al de Menem. Ya en 1973, el más grande acto de masas del peronismo (y de la Argentina), el retorno de Perón al país luego de su exilio de 18 años, se frustra al desatarse una batalla campal entre Montoneros y el sindicalismo. En 1974, Perón debió*

La primera cuestión es si resulta pertinente identificar un movimiento político con la sociedad que en un momento histórico organizó. ¿Podría, por ejemplo, identificarse la socialdemocracia europea con el Estado de Bienestar? Tal modelo hace a su identidad, pero no podría agotarla.

Del mismo modo ocurre con el peronismo clásico, el de la primera y segunda presidencia de Perón (1946-1955), que dio origen a un tipo de sociedad particular. Ésta se encuentra hoy en declive. El cambio del modelo de acumulación y el pleno funcionamiento de un régimen político democrático marcan la diferencia entre una época y otra. El peronismo gobierna desde 1989 y su política, sobremanera la económica, ha contribuido todo lo que desde el poder político es posible a desmantelar aquel tipo de sociedad inaugurada por el general Perón. Este elemento de ruptura es el que más suele enarbolarse para afirmar el carácter no peronista del menemismo.

Pero ¿por qué el peronismo habría de identificarse más con la sociedad a la que dio origen que con su trayectoria posterior, que contiene por otra parte lo más llamativo de este movimiento: su capacidad para adaptarse a los tiempos, de colocarse en la cresta de la ola como si siempre hubiera estado allí? Basta recordar que en los años setenta, época de auge del antiimperialismo tercermundista, el peronismo se presentó como encarnación de una revolución de liberación nacional, así como en los noventa, época de auge del neoliberalismo, aparece como adalid de la economía de mercado.

La perspectiva que identifica al peronismo con su época clásica (1945-1955) no discrimina entre identidad como formación/partido e identidad como proceso histórico/régimen, de lo cual se deriva que: 1) la identidad como partido es extrapolada/deducida de la identidad como proceso histórico o régimen; 2) la identidad como proceso histórico o régimen queda reducida a lo económico-social, excluyendo los rasgos políticos que hacen también a esta identidad, cualquiera sea el modo en que se piense el grado de influencia de éstos.

En el caso específico del peronismo clásico, además, esta reducción otorga de rebote una homogeneidad al período 1945-1955 del que, por cierto, careció. En general, esa época posee caracteres precisos que pueden ser identificados con un peronismo tradicional, pero también es verdad que pueden verificarse en ella dos etapas: la que va de 1945 a 1949, marcada por el redistribucionismo, y la de 1950 a 1955, distinguida por una orientación no diferente de cualquier política clásica de ajuste en época de contracción económica. Y esto no es poco, pues interesa ver que cuando el peronismo dejó de encontrarse en circunstancias favorables a políticas redistributivas, operó como cualquier gobierno conservador tradicional, lo cual lo acerca al menemismo actual. Pero no sólo han variado

comparecer en un acto tras un vidrio antibalas. En ese mismo año, el retiro de los Montoneros de la Plaza de Mayo desdibujó el efecto de homogeneidad y encuadramiento de las masas congregadas, central en el ceremonial peronista. Tras la muerte de Perón, los actos presididos por su esposa, a la sazón presidente, carecieron de la imponencia de las concentraciones clásicas. Todos estos elementos quitaron a los actos del tercer gobierno peronista el carácter festivo y a la vez disciplinado que los caracterizaba. Por su parte, el propio Menem disfrutó de una concentración de masas en la plaza de Mayo a comienzos de su gestión.



las políticas públicas y el discurso que buscaba legitimarlas, sino también las coaliciones sociales que dieron apoyo a los gobiernos peronistas y el carácter de clase de éstos.

Los elementos reconocidos como señas de identidad de un movimiento político (en cuanto formación o en tanto régimen) parecen haber cambiado en el peronismo a tal punto que haría imposible sostener una continuidad histórica de este movimiento, más allá de su pervivencia en el imaginario de sus adherentes.

Sin embargo, es posible sostener que algunos elementos no han variado en el hacer político peronista. Se puede afirmar así que hay continuidad en el nivel de la cultura política, el cual es necesario distinguir del de la ideología[3]. La cultura política es el conjunto de actitudes, valores y normas que en una formación o movimiento se verifican a la hora de hacer y concebir la política. Es el significado que la política tiene para ese movimiento[4]. Por su parte, la ideología, tomada en su sentido débil de cosmovisión, está hecha de unos fines deseables en cuanto a la sociedad y de unos medios de acción políticos, de un programa y de una estrategia, así como de un modo de interpretar el pasado, el presente y el futuro[5].

Podría objetarse a esta distinción que la forma de concebir y ejercer la política forma parte de la ideología. La frontera entre ambas es lábil, pero hay formas de concebir y ejercer la política comunes a diversas ideologías. Es en este sentido que interesa formular tal distinción. La concepción de la política como guerra, y su consecuente noción del adversario como enemigo, puede hallarse, por ejemplo, tanto en movimientos de izquierda como el maoísmo cuanto en movimientos de derecha como el fascismo italiano. Las diferencias ideológicas no implican simétricas divergencias en cuanto a cultura política. La política puede significar lo mismo para ideologías diversas. Precisamente porque el totalitarismo, autoritarismo o democratismo no definen *per se* una ideología, pero sí forman parte de ella, es que pueden hacer converger a formaciones diferentes en el modo de pensar y practicar la política. También puede verse este problema desde lo que la filosofía política denomina paradigmas de la obligación política. La concepción de lo político (los paradigmas definidos como Estado justo, Estado legítimo y realismo político) no necesariamente coinciden con ideologías determinadas[6].

Esta convivencia de significados comunes sobre la política con concepciones diversas en lo ideológico podría incluso ser el caso del propio peronismo, que a lo largo de su existencia ha variado sus rasgos al punto de poder ser desdoblado en varios peronismos. Esos rasgos cambian, han cambiado a lo largo del tiempo, pero sin embargo es posible que haya subsistido un modo de ponerlos en práctica, de relacionarlos con el Estado y

[3] *Esta distinción se inspira en otras, como la formulada por Silvia Sigal y Eliseo Verón entre ideología y dimensión ideológica (V.* Perón o muerte, *Hyspamérica, Buenos Aires, 1988; pp. 18-23) o la de Ernesto Laclau entre forma y contenido de una ideología (V. «Hacia una teoría del populismo», en* Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, populismo, fascismo, *Siglo XXI, Madrid, 1978).*

[4] *Sani, Giacomo: «Cultura política», en* Diccionario de Política, *dirigido por Norberto Bobbio y Nicola Mateucci, Siglo XXI, México, 1984; pp. 469-472.*

[5] *Stoppino, Mario: «Ideología», en* Diccionario de Política, *ed. cit., pp.785-802.*

[6] *Véase Rubio Carracedo, José:* Paradigmas de la política, *Anthropos, Barcelona, 1990; cap. 2, pp. 39-65.*

la sociedad civil, una manera de ligarse en tanto grupo político a la sociedad y al Estado; esto es, una forma de hacer política y de concebir el lugar y el modo de utilización de aquellos elementos.

Después de todo, la pregunta por el carácter peronista del peronismo (otra vez, como régimen y como formación), aunque en sí misma parezca absurda, ha sido consustancial al movimiento. Tuvo lugar hacia el final de la primera presidencia de Perón, dado el giro hacia la ortodoxia económica; durante la segunda presidencia, con el debilitamiento del costado sindicalista por la desaparición de la figura de Eva Perón; en los años de exilio del propio Perón (1955-1973) entre las fracciones que propugnaban un «peronismo sin Perón» y las que se mantenían fieles al retorno del líder; durante el tercer gobierno, entre Montoneros y el sindicalismo ortodoxo; y hacia mediados de los ochenta, dada la aparición del movimiento renovador, que propugnaba una democratización interna. El fondo de tales diferencias era siempre cuál de las posiciones en debate era la verdaderamente peronista: no se limitaba a una discusión sobre la política a seguir (pública o partidaria), sino que cualquier preferencia siempre podía implicar el estar fuera o dentro del movimiento. Hoy, los que afirman y los que niegan lo peronista del menemismo se sitúan en un mismo nivel de análisis: ambos suponen la centralidad de una supuesta ideología peronista como identidad del movimiento.

Afirmar que existe una pervivencia de actitudes, valores y normas respecto de la política, del modo de concebirla y de ejercerla, no significa reducir la identidad de un movimiento a una única instancia, sino ver en qué estratos de los cuales ésta se compone se observa más continuidad. No se intenta afirmar que el menemismo es, sin más, peronismo por el hecho de encontrar continuidades en un plano (el de la cultura política), pues esto, en cierto nivel de análisis (en tanto proceso histórico o régimen, como se verá más adelante) equivaldría a cometer la misma reducción (ahora no economicista sino politicista) antes criticada. Sin embargo, puesto que una identidad política se conforma con diversos elementos interrelacionados, resulta interesante ver cómo algunos perviven aunque otros, y el contexto histórico que le dio vida al conjunto, hayan cambiado.

La convivencia de una cultura política con una práctica política y un contexto histórico diferentes de los que le dieron origen remite a dos posibilidades de análisis: o la cultura política es vista como una rémora condenada a la irrelevancia, lo cual equivale a afirmar que no constituye un elemento pertinente de la identidad de un movimiento político, por ser un mero derivado de lo único realmente importante, las políticas sociales y económicas; o representa un nivel más o menos autónomo, con peso específico y dotado de una lógica propia, aunque no desvinculada de lo económico-social, y



que, aun desfasada, puede enlazarse a éste para construir la legitimidad política. Esa capacidad de seguir alimentando la legitimidad y el reconocimiento de la identidad de un movimiento por la sociedad civil, incluso de políticas o programas distintos de los que le dieron origen, es lo que resulta interesante del tratamiento de estos dos niveles. Esto permite afirmar entonces que un movimiento político no se agota en esas políticas públicas, sino que es eso y algo más.

II

Pudiendo aceptar, a efectos expositivos, que el menemismo se diferencia del peronismo clásico en cuanto al tipo de políticas públicas, queda por ver si tal desemejanza se reproduce a la hora de evaluar el modo de hacer y de concebir la política en cuanto tal. Algunos rasgos que definieron la práctica política del peronismo clásico reaparecen en el menemismo.

Uno de ellos es la ruptura de la continuidad del tiempo histórico-político debido a la aparición en la escena pública del líder. La división entre un antes y un después de la irrupción del peronismo es posible gracias a que el momento histórico en el cual aparece es siempre mostrado y entendido como una hora grave, de crisis profunda, la cual incluso amenaza la integridad de la Nación[7]. Para el menemismo, el núcleo de esa instancia crítica no será otro que la hiperinflación desatada en el último tramo del gobierno radical[8]. Para denotar tal hecho, Menem acuñará una frase que repetirá una y otra vez: «Me tiraron un país en llamas». No dudará en calificar aquella situación hiperinflacionaria, con su secuela de saqueos de comercios por la población, de sensación de «guerra civil y social inminente»[9]. Así, la primera tarea, impuesta por la fuerza de las circunstancias, fue «rescatar a nuestra Nación del abismo tétrico en que la encontramos»[10]. El efecto de esta presentación del caos como contexto de aparición es la neutralización ideológica de las políticas escogidas para sortear la situación. La gravedad de las circunstancias impone *per se* las soluciones. No hay elección: lo posible coincide con lo necesario. Lo que pasa a primer plano no es el tipo de solución elegida, sino el acto de haber hecho «lo que se debía hacer». La capacidad de responder a la gravedad de la situación pone de costado la calidad ideológica de la respuesta. La política, en tanto actividad de elección de caminos posibles, vuelve a aparecer —tal como en el peronismo clásico— como lujo, como discusión vacía, diletante, dilatoria de la toma de decisión, pues el contenido de ésta, dada la gravedad de la hora, no puede sino ser uno. El contenido de la decisión es autoevidente, por tanto la política es redundante. Si la

[7] *Este rasgo ha sido definido por Silvia Sigal y Eliseo Verón,* Op. cit., *pp. 27-58.*
[8] *La hiperinflación estalló en febrero de 1989 y produjo una crisis de gobernabilidad que forzó la renuncia del presidente Alfonsín y la asunción anticipada (julio en lugar de diciembre) de Menem, quien había ganado las elecciones en mayo.*
[9] *En Baizan, Mario:* Desde el Poder. Carlos Menem responde, *Corregidor, Buenos Aires, 1994; p. 31.*
[10] *Menem, Carlos: «A modo de presentación», en Baizan, Mario,* Op. cit.*; p. 10.*



gravedad de la hora es directamente proporcional a la necesidad de dejar a un lado la política (entendida en los términos antedichos), entonces la política es posible sólo en tiempos de estabilidad y armonía; la política no sirve para solucionar conflictos, sino para administrar la bonanza. Política y conflictividad se excluyen.

El menemismo se presenta como pura inauguración, como actor cuyo ingreso en la escena política constituye el renacimiento de la Nación, dejando la historia precedente vacía. Ese vacío alcanza incluso a la distinción de régimen político: el menemismo no tiende a inscribirse en la continuidad de la democracia reabierta en la Argentina en diciembre de 1983. Cuando refiere a la historia reciente, el discurso menemista engloba más bien dictaduras y democracia. La línea de fractura será 1989, lo cual indica que la distinción democracia-dictadura es subsumida en la distinción caos/decadencia.

Esta concepción de la decisión como lo autoevidente y la política como debate que se recrea en sí mismo, se liga a la conversión de la palabra del opositor en opinión interesada. Esa opinión interesada, que no es dicha en nombre del bien de la Nación sino en función de oscuros intereses de círculo, no puede provenir sino de un ámbito: el de la política[11], o el de los que se escudan en otras áreas de la vida pública para en verdad hacer política (por ejemplo, los periodistas)[12].

Menem suele replicar cualquier crítica de sus opositores afirmando que «nadie que no sea honesto» puede no ver lo que él mismo está viendo, es decir, no puede no sostener la posición que el presidente sostiene. El paso siguiente consiste en vincular a quienes disienten con la crisis que postró al país durante años, hasta la llegada del actual equipo de gobierno. Son los políticos o los sindicalistas[13] o los periodistas o los malos empresarios, pues los simples ciudadanos, el pueblo, sabe que el presidente lleva razón.

[11] *Este rasgo aparece en el peronismo clásico como otro elemento de lo que Sigal y Verón han denominado vaciamiento del campo político, en* Op. cit., *pp. 79-86.*

[12] *El periodismo crítico ha sido blanco predilecto de la palabra presidencial. Menem ha calificado reiteradamente de «delincuentes periodísticos» a quienes realizaron investigaciones sobre corrupción en su gobierno. Un periodista del principal periódico opositor fue golpeado por bandas a sueldo de un alto dirigente peronista en 1993. Días antes de su última victoria, Menem sugirió a una periodista de la CNN no emitir una entrevista que le había concedido, molesto por las preguntas que se le habían formulado. La noche que obtuvo su reelección, el presidente calificó su victoria como un triunfo contra los medios y solicitó que éstos le pidieran públicas disculpas por haber informado sobre encuestas que no reflejaban el porcentaje de votos que finalmente obtuvo.*

[13] *La inclusión del sindicalismo (peronista) en el colectivo de los críticos interesados es un rasgo relativamente novedoso en el discurso peronista-menemista. Sólo relativamente, pues uno de los primeros rasgos del discurso del peronismo clásico fue la estigmatización del sindicalismo «que contaminaba de política los sindicatos», en alusión a los grupos de tendencia socialista o comunista, de importante presencia en los años 40. Lo novedoso resulta que ahora estos sindicalistas opositores son peronistas. Esto podría aclarar que para el menemismo el ser opositor es más importante que el ser peronista; o bien que el ser oposi-*



El efecto de asfixia de toda posibilidad de debate sobre las políticas públicas se hace presente. El cuadro se cierra: el contenido de la decisión es autoevidente, lo cual hace superfluo el debate político; por tanto, sólo los que tienen aviesos intereses de círculo pueden sostener que la decisión tomada no favorece el bien común. No hay simetría entre el discurso menemista y el de los adversarios: éstos hablan desde el interés de círculo y aquél en nombre del bien nacional.

Un problema específico que debió afrontar el menemismo fue el de justificar, en términos de su identidad peronista, la política neoconservadora aplicada en su gestión. Como se ha señalado, nunca un gobierno peronista salió de una crisis sin aplicar recetas ortodoxas, pero ahora era la primera ocasión en la cual esto se hacía no como respuesta defensiva a una crisis, como viraje posterior a un fracaso, sino como iniciativa propia, a la manera de un conservadorismo.

Esta situación hizo que el clásico tic de despolitizar la decisión política tuviera especiales dificultades para desplegarse, dada la visible ortodoxia ideológica del programa adoptado[14]. Pero esta necesidad no hizo más que reforzar, por una parte, la identificación presente en el peronismo clásico entre verdad y realidad, según la cual toda realidad es uniforme, no susceptible de interpretaciones y por tanto puede erigirse en «única verdad». De aquí que se imputara a la gravedad (característica principal de esa realidad con la que se encontró el menemismo) de la situación el tipo de receta elegida para resolverla, y no a una decisión político-ideológica particular.

Por otra parte, fortaleció asimismo el recurso a la palabra de Perón como fuente de legitimación de la práctica política adoptada. Este medio, utilizado hasta la exasperación en los años 60 y 70, reaparece ahora en boca del propio Menem, cuando afirma que su política es «peronismo de alta escuela», «lo que el propio Perón hubiera hecho», y que aquellos que lo critican «son los que se quedaron en el '45». Menem revitaliza la exégesis de Perón y se presenta como único discípulo avanzado. Esto re-sitúa al menemismo en la tradición peronista, pues una ruptura en este campo sería considerar no pertinente la palabra de Perón como guía, no ya de unos principios generales, sino de las políticas específicas de cada coyuntura histórica, por definición impredecible hace veinte años.

El giro en las políticas públicas ha traído la resignificación de la figura de la Nación. Si en el peronismo clásico la Nación coincidía con el nacionalismo económico, que a su vez significaba la integración de los trabajadores a la vida pública y así la consecución de la armonía social, en el menemismo, la Nación ya no coincidirá con el nacionalismo económico, sino con el más abstracto interés nacional, sin más. La Nación como figura ha sido vaciada de sus contenidos fuertes y ha quedado como el puro

tor niega el carácter de peronista, como ya ocurriera con la llamada «izquierda» peronista en los años setenta.

[14] Esta ortodoxia resaltó especialmente en la Argentina debido a la prédica, desde hace ya más de cuarenta años, del liberalismo económico por parte del dirigente Alvaro Alsogaray, cabeza visible del antiperonismo de derechas. Con el menemismo en el gobierno, Alsogaray no sólo encontró que su discurso era asumido sin más por sus antiguos adversarios, sino que fue nombrado asesor presidencial.

objeto de la política peronista. Es que el recurso a la interpretación de la palabra de Perón permite identificar ahora el peronismo con otros contenidos, y así con la más general capacidad de detectar lo que la Nación necesita en cada coyuntura histórica. Ser peronista es detectar lo que la hora grave reclama para que la salud de la Nación permanezca intacta o se revitalice. El cambio de contenidos en favor de lo que la Nación necesita, es una prueba y a la vez una acentuación (porque ahora se ha despojado de cualquier contenido fijo) de la histórica identificación del peronismo con la Nación, con el interés nacional, única en tanto el resto de los políticos anteponen sus prejuicios ideológicos a ese interés superior. Por esto, los peronistas críticos del menemismo son tratados por éste como no-peronistas, pues son los que creen que el peronismo es una ideología (la del 45), cuando en verdad es un simple pero profundo amor por la Nación.

Mediante esta resignificación, la Nación mantiene su lugar central en el discurso menemista-peronista, continúa siendo el elemento opuesto a la política y a las divisiones artificiales (cuando no oscuras en función de sus intereses particularistas) que provocan las ideologías. La Nación apolítica, despolitizada, sigue siendo el objeto de la «política» peronista-menemista.

Tal vez el rasgo más característico de Menem en cuanto líder o personaje público sea lo que se ha llamado su excentricidad. La conducta pública de Menem como presidente se distingue por no diferenciarse en demasía de la vida de una estrella de televisión o del deporte. Y esto no porque los medios muestren su intimidad, sino porque él mismo se encarga de que su vida privada no goce sino de algunas reservas. Se trata de un presidente que no tiene inconveniente alguno en que se lo vea ocupando su tiempo en aprender a jugar al golf con un profesor privado en la residencia presidencial, en recibir a estrellas deportivas o artísticas. Raro es que su figura se muestre involucrada en asuntos de Estado, aun cuando intente tornar verosímil que el plan económico en el cual basa su éxito político le pertenece.

A diferencia del Perón de 1945 a 1955, Menem no puede negar su condición de político profesional, ya que ha hecho toda la carrera dentro del partido justicialista. Aun así, y esto lo sitúa en los modos de hacer política del peronismo tradicional, intenta mitigar esa pertenencia al mundo de la política profesional. Lo hace por medio de dos vías: su procedencia del interior humilde (elemento de mayor peso durante la fase de acceso al poder —1988-89—, como oposición a la vida frívola de la gran ciudad Buenos Aires y como abanderado del país real) y su modo «original» de ejercer el cargo de presidente, o sea, su no respeto de los protocolos.

La contradicción entre la ortodoxia de sus políticas y la informalidad de su figura pública es sólo aparente, pues no hace más que restablecer la dualidad entre plebeyismo (como signo de una modernización que rompe



con lo existente) y tradicionalismo, clásica del peronismo[15]. El plebeyismo no es una ruptura con lo dado, con los modos y los protocolos establecidos (incluido el de la figura del presidente), sino una reafirmación, por vía indirecta, de éstos. En efecto, el plebeyismo no cuestiona las conductas ni los valores establecidos, sino que se limita a degustarlos desde fuera, lo cual confirma su atracción y legitima su jerarquía. La conducta pública de Menem rompe con la idea de que un presidente no puede hacer ciertas cosas, pero confirma el imperio de los valores y las conductas de las clases hegemónicas al intentar alcanzar ese mundo desde el exterior.

Del mismo modo que el Perón del 45, Menem modifica el estilo de hacer política a través de cambios en el lenguaje[16], entendido éste en sentido amplio. La contrición republicana, basada en la escisión entre el ciudadano privado que ocupa la presidencia y el rol de presidente, queda borrada. La palabra del presidente Menem y la del ciudadano Menem son indistinguibles. Su opinión sobre un evento deportivo tiene el mismo rango que sus juicios sobre la marcha del país. La apelación simultánea, por ejemplo, al «Honorable Congreso de la Nación» y a «los hermanos y hermanas de mi pueblo», repetida sistemáticamente en sus discursos, ejemplifica esta superposición entre rol institucional y rol privado. Es la adición del vínculo personal al vínculo institucional propio de la política.

A través del plebeyismo, la figura de Menem produce un efecto de acercamiento del poder a las clases populares, de que quien ocupa el poder político es «uno de los nuestros», en el sentido de que participa de todos los sueños imaginarios atribuidos a las clases populares (aprovechar la ocasión para tomar contacto con las estrellas populares o para disfrutar de los privilegios del poder; en este caso, la ocasión es la de ser presidente). «Él haría lo que haría cualquiera en su lugar», pareciera ser el pie de foto de cualquier escena menemista. Con los medios de la época, Menem recrea el vínculo público de Perón con los ídolos deportivos de su momento, sus paseos en motoneta con las chicas de la UES (Unión de Estudiantes Secundarios, organización de la órbita peronista) o su frecuente aparición en espectáculos deportivos. El mitin de masas es reemplazado por la aparición en los medios como modo de renovar el vínculo y la identificación líder-masa. La imagen sustituye a la palabra como generadora de un efecto de transparencia en la relación líder-realidad.

Se trata de una «desmitificación» mitificante del poder, pues si bien éste es mostrado como lugar al cual se puede acceder sin renunciar a los propios modos, por eso mismo aparece como sitio para venerar a distancia, por medio de una suerte de proyección-identificación con el líder. El acceder al poder y no cambiar por eso los modos de conducta aparece como una característica personal del líder, precisamente como una excentricidad,

[15] *Ver la tensión entre tradicionalismo y modernización en el peronismo clásico, por ejemplo para las mujeres, en Plotkin, Mariano:* Mañana es San Perón, *Ariel, Buenos Aires, 1994; cap. 8.*

[16] *De Ipola, Emilio: «Populismo e Ideología I», en* Ideología y discurso populista, *Folios, México, 1987; p. 122 y ss.*

y por tanto no como un elemento instituido, objetivo. Es más una derivación del privilegio del exitoso que una posibilidad propia de la institución.

La vida pública del líder es también un modo de otorgarle presencia visible y cotidiana al poder, que ya no se circunscribe a la función institucional sino que se erige en modelo de conducta general para cada sujeto. «Soy igual a ustedes pero diferente de ustedes»[17], repite el eco peronista del menemismo. Este juego de simultáneo acercamiento y distanciamiento del líder respecto del pueblo, se verificó incluso en circunstancias menos festivas que la participación del presidente en eventos deportivos. En efecto, ante las primeras confesiones de militares acerca de la autoría de actos criminales durante la represión antisubversiva, la inmediata reacción de Menem fue estigmatizar a los arrepentidos. Cuando esta táctica no fructificó, eligió el método del acercamiento-distanciamiento: en declaraciones públicas, confirmó que él mismo había visto esos actos durante su reclusión en un buque militar, y que eso le daba autoridad moral no sólo para opinar sobre el tema, sino también para dictar los indultos a los jefes militares encarcelados. La operación estaba hecha: el líder ha sufrido en carne propia la cárcel, lo cual le da autoridad para sustituir el dolor del pueblo y por eso mismo perdonar a los verdugos en nombre de éste. Por otra parte, la asunción de este rol pacificador le permite colocarse por encima de las banderías y así reforzar la partición de la historia que en términos de inauguración ya se ha comentado: antes, la lucha, la desunión, el caos y hasta una latente guerra civil; desde el menemismo, la paz, la armonía, la unidad, el fin de los conflictos entre argentinos, devenidos ahora «hermanos y hermanas».

III

Las condiciones sociales, históricas y políticas en las cuales se inscribe el menemismo, no sólo son diferentes, sino incluso opuestas a las que conoció el peronismo clásico y el de los años 70.

Si a mediados de los 40 la exclusión social y política de los trabajadores permitió al peronismo, tal como señala Laclau, apropiarse de lo democrático y articularlo con lo populista[18], el menemismo se inserta en una etapa democrática ya inaugurada, que reconoce la ciudadanía social de los trabajadores, más allá de las crisis que la cuestionen. El menemismo no podrá entonces presentarse como simultánea inauguración de la justicia social y de la democracia.

Pero lo central es que el régimen de acumulación tampoco es el de los años 40 y 70. Con él varía el rol del Estado y así el discurso sobre el

[17] *De Ipola, Emilio: «'Desde estos mismos balcones...' Nota sobre el discurso de Perón del 17 de octubre de 1945», en* Op. cit., *p.182. A esto podría agregarse el que durante la campaña electoral, Menem dirigía sus discursos no sólo a los ciudadanos, sino también a los «queridos niños de mi Patria», signo de una concepción omniabarcadora de la política, a la manera de una religión.*

[18] *En* Op. cit., *p.221 y ss.*



nacionalismo económico. Si para el peronismo de los 40-50 la fortificación del Estado significaba la inclusión de los trabajadores, la armonía social y la grandeza nacional, el menemismo se identificará con un Estado débil, incapaz de incluir a todos los sectores sociales y, más aún, expulsor de contingentes enteros de la población. Esta política es, además, auspiciada por el menemismo.

El peronismo clásico creaba una política que hacía posible su discurso (Estado fuerte-líder-Nación); el menemismo más bien se encuentra con el cuadro opuesto: su política debilita la verosimilitud de su discurso. El peronismo clásico denunciaba el Estado mínimo como causa del apogeo de la política y de la desatención de la cuestión social, con el consiguiente peligro de una desviación ideológico-política de las masas. Para el menemismo, la presencia del Estado en la escena social-económica es la causa del ahogo del mercado, de las fuerzas sociales y, al fin, del peligro de guerra civil, manifestado en la hiperinflación.

Si en el peronismo clásico políticas públicas y cultura política sintonizaban, en el menemismo más bien tienden a entrar en cortocircuito. No obstante, el menemismo persevera en su cultura política, no renuncia a ella con la facilidad con la que ha abandonado las políticas del primer peronismo.

Esta perseverancia se ve en el modo en que el menemismo intenta reconstruir el momento histórico de su aparición (1989) en la vida estatal, a semejanza de los que marcaron la aparición del peronismo tradicional. El elemento más característico es el intento de resignificar la crisis hiperinflacionaria como signo de amenaza contra la democracia y de crisis social. Se diría que el menemismo necesita recrear un teatro de operaciones similar al que el peronismo construyó entre 1945 y 1946 y entre 1972 y 1973. Tal escenario estaría marcado por los elementos que hemos descrito como continuidad en el nivel de la cultura política entre menemismo y peronismo clásico. Serían, entonces: el presentar la hora de entrada en la vida política como momento grave, de crisis terminal, lo cual lleva a la primacía de la realidad respecto del carácter ideológico de la respuesta política; mostrar la decisión política como la única posible en cuanto a contenidos, dado que es impuesta por las circunstancias, pero a la vez como decisión propia en cuanto a la forma (rapidez y firmeza en la resolución); denunciar la opinión adversaria como opinión interesada, contraria al bien común, y así identificar el peronismo con el interés nacional sin más, buscando antes doblegar la voluntad del otro que realizar la propia, reducida al mero predominio; reforzar la jerarquía existente entre líder político y pueblo a través de un imaginario acercamiento personal del líder respecto de sus ciudadanos, construyendo la pasividad de la masa por identificación con el conductor. A estos rasgos ya presentes en el peronismo clásico,

el menemismo ha agregado otros medios que refuerzan viejos tópicos. El caso paradigmático es el mellar la legitimidad de los políticos profesionales y las estructuras partidarias a través de nuevas formas, propias de los años 90, con el fomento de la presencia de no-políticos como candidatos y la introducción de la Ley de Lemas en las elecciones de algunas provincias[19]. Asimismo, si bien los caracteres antidemocráticos del primer peronismo están lejos de ser repetidos por el menemismo, la característica de concentrar toda la fuerza en el ejecutivo, se muestra en la tendencia a gobernar por decreto, en manipular la composición de la Corte Suprema para volcarla a su favor y en mantener el carácter presidencialista del régimen político, pese a la reforma de la Constitución. Se mantiene la tensión entre reglas de juego (del régimen político) y reglas de estrategia (del gobierno).

Para el menemismo, puede dejar de ser importante el Estado empresario, pero no deja de ser impertinente la discusión política. Puede no ser ya relevante el contar con un monolítico sindicalismo de Estado, pero no deja de ser central la identificación del líder como «uno más» entre los hombres del pueblo. E incluso más: el peronismo puede legitimar su política en nombre de una integración de los trabajadores a la vida pública (como en el 45), de una necesaria liberación nacional (como en el 73), o de una liberación de las fuerzas del mercado (como en los 90), pero siempre denunciará al adversario como un opinante que defiende intereses de círculo, opuestos al bien común. No sólo se muestra más proclive a desprenderse de ciertos elementos (políticas públicas) que de otros (modo de hacer política), sino que estos últimos constituyen una suerte de lugares fijos vacíos: no importa quién sea el enemigo, pero debe haber uno.

La cultura política del peronismo, definida como un modo de concebir y practicar la política, muestra su fortaleza en su capacidad de sobrevivir a las condiciones sociales, políticas e históricas que le dieron origen. La variación de condiciones social-históricas y de políticas públicas implementadas son absorbidas y resignificadas por una cultura política que recrea algunos elementos permanentes. Los límites de época y de circunstancias políticas no son más que escollos que no alcanzan a modificar esa cultura política, sino más bien se transforman en la medida de su capacidad para superarlos.

IV

El peronismo reduce la política al fenómeno de conducción[20]. La conducción es la facultad del líder de comprender (intuitivamente) la situación en la que se encuentra y tomar la decisión (inmediata) que la resuelva. Estar en una situación de poder es una condición y a la vez una

[19] *La Ley de Lemas permite que un partido político presente más de un candidato. Gana la elección el partido más votado (sumados los votos de todos sus candidatos) y obtiene el cargo el candidato más votado entre sus postulantes. Para la Argentina, donde los partidos hacen elecciones internas de candidatos entre sus afiliados, este método implica un debilitamiento de la estructura partidaria. A la vez, favorece al peronismo, caracterizado históricamente por tener fracciones internas que cubren un amplio espectro del campo ideológico y por su falta de tradición democrática interna (las primeras elecciones se hicieron en 1989 y triunfó Menem).*

[20] *El concepto de política en el peronismo puede encontrarse en los trabajos del general Juan D. Perón* Conducción política, *Secretaría Política de la Presidencia de la Nación, Buenos Aires, 1974; y* Política y estrategia, *s.e., Buenos Aires, 1951. Este último aparece firmado como Descartes, pseudónimo utilizado por Perón; el libro recopila los artículos publicados semanalmente en el diario* Democracia *de Buenos Aires durante 1951.*



construcción de la conducción. La conducción exitosa construye su propio poder y éste le posibilita tomar nuevas decisiones.

Para esto, en la figura del conductor debe confluir la mayor cantidad de fuerzas (sociales, políticas, espirituales) posible. Así, conducción no es otra cosa que la relación instrumental que el líder entabla con todos los elementos de la vida política (masa, instituciones, actores sociales, ideología, régimen político). Estos elementos deben estar al servicio del líder para proporcionarle la fuerza política que en ellos anida. El liderazgo, y la obediencia que lo acompaña, es el único hecho político específico y genuino en esta concepción de la política.

El rol del conductor en la vida política no difiere del de un general en el campo de batalla. Todos los elementos que hacen a su fuerza están a sus órdenes en pos de un único fin: imponer la propia voluntad al adversario (devenido enemigo). De ahí la aparente paradoja de que el peronismo haya apelado históricamente a la racionalidad de la organización, a la vez que a la lealtad como vínculo entre masa y líder. La masa es encuadrada bajo rigurosos principios de racionalidad instrumental, orgánica, pero su lazo con el líder no está hecho de esos elementos, sino que se nutre de factores no-racionales, como la lealtad, el sentir la doctrina, incluso el amarla, como sugería Perón.

La doctrina es asunto de sentimientos, no de comprensión, precisamente porque es un instrumento del conductor y no de la masa. La doctrina nunca se institucionaliza, nunca se transforma en elemento objetivo de debate entre las masas ni, mucho menos, entre masa y líder. Es que la doctrina es el cemento que unifica esas masas, y por lo tanto no puede ser objeto de interpretación, pues si tal cosa ocurriera se transformaría en lo contrario, en elemento divisor (vía interpretaciones diversas).

La doctrina es por tanto sobreestimada desde el punto de vista de su función de unificación de la masa, pero a la vez subestimada como elemento de comprensión, de guía para la acción. La aparente contradicción entre politización (centralidad de la doctrina) y despolitización (inconsistencia de esa doctrina), propia del peronismo[21], muestra su coherencia si se ve la función de la doctrina: la politización se limita a encuadrarse bajo las órdenes del líder, a aceptar ser conducido, no a la relativa autonomía de las masas o los sujetos conquistada mediante un saber acerca de lo real (como en las tradiciones liberal o socialista). El único contenido de la doctrina es el reconocimiento de la centralidad del conductor: en esta vaguedad de contenidos se asienta la capacidad de absorción de todo tipo de elementos ideológicos, clásica del peronismo.

Los principios ideológicos, si así pueden llamarse, son vacíos en cuanto a contenidos, pero llenos en cuanto a función (de unificación). El efecto

[21] *Tal como ha observado Mariano Plotkin,* Op.cit., *pp. 42-48.*



de vacío en cuanto a contenidos se produce no mediante su vacío permanente, sino por su constante variación/adaptación (en términos de situación histórica). El lugar de los principios no está vacante, sino siempre lleno por contenidos diferentes entre sí. El único principio permanente es la palabra (variable) del líder. Hay conducción porque no hay otra doctrina que la palabra del líder. Si la doctrina no puede ser objeto de discusión porque virtualmente no existe (al reducirse a consagrar la conducción), la conducción es presentada a su vez como una facultad innata, una cualidad artística y así imposible de transferir. Por su parte, la realidad es imponderable, desentrañable sólo por medio de ese arte intuitivo natural del conductor. La concepción de la doctrina, del arte de conducir y de la realidad, confluyen así en que el conductor sea intocable, inefable: lo único que queda es estar con él (que significa confiar a ciegas en su arte)... o contra él[22].

La concepción de la política del peronismo es tacticista. El fin único es el predominio, la posibilidad de tomar decisiones. El líder se asegura su dominio no por el tipo de decisiones que toma, sino por el hecho de tomar decisiones. La decisión, como la doctrina, es vacía en cuanto a contenidos (depende de la situación), pero llena en cuanto a función. La función es el mantenimiento de la posición de predominio, es decir, la posibilidad de decidir qué se hace. La acción predomina sobre la concepción[23]. Esta dependencia de la decisión hace que casi todos los movimientos se vuelvan tácticos, pues se trata de asegurar paso a paso el predominio sobre lo inmediato. El objeto de la conducción son los casos concretos que se le van presentando a cada momento. El conductor libra batallas sucesivas y su desconfianza de la realidad (el orden siempre esta potencialmente amenazado) le impide declararse triunfador en la guerra.

El núcleo duro del concepto de política del peronismo es su concepción de la realidad. Para el peronismo, la realidad[24] es algo uniforme, homogéneo, no sujeto a interpretación; por el contrario, impone su lógica. La famosa frase peronista según la cual «la única verdad es la realidad» atestigua esta noción. ¿Cómo se accede a saber el contenido de esa verdad? Por el éxito de la resolución tomada. Si una política es exitosa, es porque ha dado en el blanco de la problemática que enfrentaba, ha dado con la única llave que resolvía el nudo que la realidad planteaba.

Por eso la decisión, es decir, la política a aplicar, no es asunto de la política, de las ideologías, sino de la realidad misma. Es la realidad la que produce/genera su propia solución. La realidad es una, y por tanto su solución es también una. Deliberar o discutir acerca de un haz de soluciones posibles, no es sólo irrelevante, sino absurdo, no pertinente, ineficaz, el modo más seguro de ir al fracaso. La gran facultad de la conducción es

[22] Éste es el costado débil de esta concepción fuerte. Es débil, precisamente, porque necesita contar con mucha fuerza para realizarse, pues basta con que un elemento no esté de su lado para que todo el edificio se derrumbe. La conversión del apoyo en adhesión ciega (ciudadano como soldado/creyente: «predicador» de la doctrina, según Perón), resulta una oferta tan roma que recomienda su propio rechazo.

[23] Para Perón, la perseverancia en una mala idea da más resultado que la inconstancia en una buena. La clave es cumplir el plan, no si éste es bueno o malo. Además, el desarrollo de los hechos puede al fin negar la idea primera. A menos proyecto (en cuanto a principios), más libertad de acción.

[24] Esta concepción dura de la realidad implica el dejar de lado la distinción entre lo real y la realidad, pues no cabe una diferencia entre materia prima dada (lo real) y construcción de un objeto siempre provisional de trabajo (realidad). Diferenciar lo real de la realidad supone una autoconsciencia de los límites (ideológicos) de conocimiento, que en esta concepción no figuran: para ella, precisamente, la realidad es una y por lo tanto no puede ser organizada bajo diversas formas; la ideología, en esta visión, entorpece la visión de la realidad, no es un instrumento de conocimiento que ayuda a darle forma.



penetrar en la problemática de la realidad, saber ver, saber comprender de qué se trata. Este procedimiento es el específicamente político, y no el subsiguiente, el de postular la solución, pues ésta —una vez que se ha dado bien el primer paso— brota sola de la lógica de la realidad. Es por tanto más un método (de desvelamiento) que una serie de contenidos para el análisis crítico.

Muchos de los caracteres que aquí se han enunciado como propios del peronismo lo son en parte también de otras culturas políticas. La especificidad del peronismo, como la de cualquier cultura política, no es absoluta. Son muchas las matizaciones que cabría hacer, pero hay un rasgo en el cual el peronismo se contrapone con la tradición de la que participan tanto el liberalismo cuanto el socialismo: la concepción de la realidad como lo uno, con su consecuente subordinación de lo ideológico a mero medio de maniobra, la primacía de la acción sobre la proyección racional de la acción y el reconocimiento de la jerarquía (orden y decisión) como único hecho político.

La tradición política heredera de la Ilustración reconoce, en primer lugar, la distinción entre lo real y la realidad, y en segundo término, como derivado del primero, la tensión entre realidad y proyecto. Si en la reflexión weberiana esto aparece como lucha (interna del político profesional) entre ética de las convicciones y ética de la responsabilidad, en la tradición marxista se presenta como problema de maduración objetiva (estructural) y subjetiva (consciencia de clase). No es el apego al principio de realidad lo que coloca al peronismo en una órbita conservadora, sino la disolución del otro polo que lo contrapesa, el del horizonte de transformación. Éste queda liquidado por esa noción de que la solución de los problemas anida en la realidad misma, y que por tanto no cabe deliberar en pos de soluciones desde diversos puntos de vista racionales, interpretativos. No hay discusión de valores (proyectos): el líder fija cuáles deben ser los imperantes.

Que la única relación entre voluntad del sujeto y realidad sea a través de lo intuitivo y no de la racionalidad imaginativa, interpretadora, y que esa relación tenga como único fin la construcción de un orden jerárquico, en el cual el único fenómeno político que quepa sea la obediencia masa-líder, consagra la servidumbre de la creatividad transformadora a unos presuntos límites absolutos impuestos por la realidad misma a los actores.

La voluntad hacedora propia del humanismo, en un punto presente en el peronismo, es al instante negada, desde el momento en que se coloca al servicio de un orden jerárquico que consagra la supremacía de la realidad y tiene como condición y objetivo el control del hacer ajeno. Para dominar la situación, hay que someterse por completo a sus dictados[25].

[25] *Por eso es curioso que Perón (y Menem como discípulo) presente la política como un arte, cuando en verdad el sentido que le otorga es más bien el de una técnica, en tanto mero dominio de procedimientos estandarizados, en este caso dirigidos a conseguir el predominio. El arte sugiere la utilización de esa técnica al servicio de la transformación creadora del objeto tratado, posibilidad ésta desechada por Perón para la política en la medida en que se somete por entero a los dictados de la realidad.*

La concepción de la política en el peronismo se halla inspirada en la lógica de la guerra[26]. Política y guerra son considerados parte de una agonística, de una misma cuestión, la de la lucha como actividad distintiva de lo humano, y siempre que hay este tipo de lucha no hay más que dos voluntades contrapuestas y una única solución: o se impone una o se impone la otra. Los signos de esta iluminación de la política por la guerra son: a) la visión de la política como una lucha directa cuerpo a cuerpo entre dos voluntades; b) la decisión inconsulta del conductor como objetivo central de esa lucha; c) la conversión de todos los elementos de la actividad en medios, en maniobra en pos del objetivo estratégico de la decisión: si toda acción es táctica, la tensión entre ética y contenido de la acción desaparece; d) el éxito como única regulación exterior de las maniobras del líder.

Al pensar la política en términos de contienda cuerpo a cuerpo, queda desdibujada la mediación institucional, la de la sociedad civil e, internamente, la de los valores del que actúa como posible límites a su acción. La ley se vuelve potencial estorbo para la maniobra, ya que impone restricciones a la acción[27], al igual que la voluntad de la sociedad civil, pues su potencial rol de juez de la acción pública mella la indeterminación de que debe gozar la conducción. De ahí que tal voluntad (sea partidaria u opositora) deba ser conquistada, disciplinada, para ponerla al servicio del líder[28]. Hay una suerte de antropomorfización del poder vía figura del líder y una desinstitucionalización de la sociedad, en el sentido de ruptura del contrato según el cual hay reglas objetivas que regulan los procedimientos. La ley deviene atributo de la opinión y conveniencia del líder.

La dimensión deliberativa de la política[29] no sólo cae debido a la preminencia del líder, sino también por la presencia de un pesimismo antropológico, según el cual hay que generar conductas desde el poder mediante la

[26] *Perón citará en varias ocasiones la famosa frase de Clausewitz según la cual «la guerra es la continuación de la política por otros medios»* (Conducción política, *ed. cit., p. 138, y* Política y estrategia, *ed. cit., p. 111). Sin embargo, al inspirarse en la guerra para concebir la política, parece más bien invertir el sentido de la sentencia, y pensar que la política es un fenómeno militar. Carlos Menem sincera al fin la inversión de esta concepción gracias a su desconocimiento de la sentencia de Clausewitz, la que cita invertida: «Como decían Clausewitz y Perón, la política es la guerra por otros medios»* (Desde el poder. Carlos Menem responde, *ed. cit., p. 67). Por otra parte, no hace falta aclarar que, a este respecto, Perón no decía nada, sino que citaba a Clausewitz.*

[27] *Natalio Botana adjudica al menemismo vocación hegemónica, entre otras cosas porque «se vale de las instituciones no como factor limitante de las pasiones, intereses y ambiciones, sino como instrumento para acrecentar su poder (en este caso mediante la reelección)». «El horizonte del próximo período presidencial», diario* La Nación, *Buenos Aires, 19.5.95, p. 9. Al caso de la reforma constitucional, podría agregarse el hecho de gobernar abusando del decreto presidencial y el manipular la Corte Suprema para inclinarla a su favor.*

[28] *En* Conducción Política, *Perón califica la opinión independiente (los que no toman definitivo partido por unos o por otros) como delito y estupidez. Soportar menos a un independiente que a un opositor es coherente con la lógica de la guerra, pues el independiente es el único que rompe esa confrontación binaria.*

[29] *Véase la tensión entre decisión y deliberación como consecuencia de la lógica del realismo político, en Negretto, Gabriel L.: «El concepto de decisionismo en Carl Schmitt. El poder negativo de la excepción»,* Revista Sociedad *n°4, Buenos Aires, mayo de 1994.*



coacción o bien hay que evitar que se produzcan conductas negativas[30]. Si las virtudes del líder son innatas, las del ciudadano deben ser inducidas. La organización cumple aquí su rol de estímulo y control: hay que forzar las virtudes desde arriba, modelar un «ciudadano» a la medida del líder. Aquí esta concepción reconoce una diferencia entre guerra y política. Si en la primera impera la orden, en la segunda —en la época de masas— se impone la persuasión. Es un rasgo de modernidad de este conservadorismo, pues reemplaza la fuerza por el consenso. Se trata de una diferencia instrumental, de modos eficaces de conseguir lo mismo: la adhesión pasiva de la masa. De ahí que «lo ideológico» en el peronismo esté ocupado por una serie de máximas, de principios de buena conducta, destinados a aprender a moverse en el teatro de operaciones de la política antes que a comprender los fenómenos históricos. Lo prescriptivo suplanta a lo cognitivo[31].

La caída de toda regulación institucional y societaria abre paso al éxito como único parámetro de la acción política. Pero ¿qué significa una política exitosa? Los éxitos ¿para quiénes son, a qué sectores benefician? ¿Hay éxitos universales en una sociedad de clases? Aquí se ve cómo la inspiración en la guerra reduce la problemática de la política. En ésta, el éxito, en tanto resultado de la lucha, ni es obvio ni es homogéneo, como en aquélla.

Toda acción es maniobra en pos del objetivo estratégico de predominio. Así, lo ideológico deviene un instrumento más[32]. Del mismo modo que un general elige tal o cual movimiento como táctica, el conductor político elige tal o cual movimiento en el teatro de operaciones de la política con

[30] *Algunas sentencias de Perón son claras al respecto: «El hombre lo complica todo. La naturaleza es maravillosa, si el hombre no la echa a perder, algunas veces»* (Conducción Política, *ed. cit., p. 118); «Los hombres son todos buenos, pero si se los vigila son mejores»* (Idem, *p. 129).*

[31] *El apego al pensamiento prescriptivo genera una preocupación antes por la táctica correcta que por la medida buena. Esto hace que el propio conductor se alimente del pensamiento prescriptivo. Si Perón leía tratados militares o gustaba citar al viejo Vizcacha (personificación del viejo astuto en el* Martín Fierro*), el autor de cabecera de Carlos Menem es Gibrán Jalil Gibrán, escritor libanés de principios de siglo, a caballo entre la prosa y el aforismo, cuyos textos se vertebran a partir del diálogo entre un profeta y sus discípulos, en el cual el enseñar las verdades ocultas en los hechos y el consejo sobre el buen obrar lo ocupan todo. (V.* El profeta/El loco/El vagabundo. *Madrid, Akal, 1993.) Lo doctrinario del pensamiento de Perón se ve también no sólo en el contenido de sus escritos, sino sobre todo en la forma en que son presentados, donde la brevedad (al modo de sentencias) y la repetición sustituyen a una estructura argumental teórica (V.* Conducción política, *ed. cit.).*

[32] *Habiendo señalado ya que la política, en esta concepción, es una lucha cuerpo a cuerpo, se puede entender que sus sostenedores crean fehacientemente en que lo ideológico no les es pertinente. En efecto, ¿qué sentido tiene el obrar con una ideología en una lucha, en un juego? En esta actividad sólo cabe lo táctico-estratégico. Lo ideológico es tan pertinente al combate como al arte culinario. En el siguiente pasaje, Perón da cuenta de aquella fe: «Hay un famoso caso de la conducción, que se le presentó al general Verdy de Vernois (...) El había sido (...) profesor de conducción (...) Llegó al campo de la batalla y dijo: '¿Qué principio aplico aquí? ¿La economía de las fuerzas?', y el enemigo se le venía encima (...) '¿Qué ejemplo de la historia me puede inspirar para la batalla?', y el adversario seguía avanzando (...) Hasta que él se dio cuenta y dijo: 'Al diablo los principios y al diablo los ejemplos; veamos de qué se trata, veamos el caso concreto'. Vio el caso concreto como era, resolvió de acuerdo con su criterio y ganó la batalla».* (Conducción política, *ed. cit., p. 15).*

el único fin de que su voluntad predomine sobre la de su adversario. Una alianza o una política específica no pueden ser evaluadas desde el punto de vista de sus implicancias ideológicas, sino de su acierto a la hora de conducir a la victoria, al predominio. El paradigma militar transfiere un sentido práctico, inmediatista, no trascendental, a la política, pero a la vez dramático, porque cada gesto se transforma en asunto de victoria o derrota. La única guía de la acción es la realidad, que indica desde sí —si es bien comprendida— el rumbo correcto.

La política, para el peronismo, es una lucha negativa, destructiva antes que creativa: el propio predominio deriva antes de la anulación de la voluntad del otro que de la construcción de un programa equis. Como en la guerra, lo negativo (destrucción del adversario) es *conditio sine qua non* de lo afirmativo (victoria propia), y el objetivo final es vacío en cuanto a contenidos: se trata de alcanzar una posición (de primacía) antes que de realizar una tarea.

El pesimismo antropológico, la preminencia de la jerarquía y la desconfianza por lo ideológico, hacen del peronismo un conservadorismo. Pero no se trata de un conservadorismo que mira al pasado, sino que se afirma en el presente para controlarlo y prever el futuro. En efecto, para él la realidad es uniforme, pero no se repite. No hay un orden-paraíso perdido que recuperar ni principios eternos que mantener. Cada situación es nueva. Ante ella no valen ni los principios ni los ejemplos ni la experiencia: éstos pertenecen al pasado y en tanto hábitos mellan la capacidad de adaptación/percepción. Hay que ser sagaz para con lo nuevo reestructurar un orden. El desapasionamiento, el no estar ligado a ningún elemento, es una virtud central del conductor, pues ninguna acción debe estar vedada a fin de reconstruir el orden.

Lo ideológico en el peronismo se encuentra en su concepción de la política, que está hecha de su concepción de la realidad. Esta visión, al concebir la realidad como lo uno, la reproduce en su sentido profundo. Ahí radica su histórico conservadorismo. Lo que sucede es que este conservadorismo, al ser efecto de una serie de principios vacíos en cuanto a contenido, pero llenos en cuanto a función, resulta ser al fin un conservadorismo del orden, y no un conservadorismo de la tradición, a la manera anglosajona[33]. Del mismo modo, así como el hacer política en esta concepción se transforma en un modo constante de reflexionar sobre la lógica de la política (se hace política para aprender su lógica), sin embargo nunca la política aparece como objeto a transformar, como institución social histórica, pasible de modificación. Es que también la política es ya una cosa, algo fijo y definido de una vez y para siempre (en este caso, un modo de la lucha), que por tanto no tiene sentido intentar cambiar. No se puede jugar y a la vez intentar mejorar/modificar las reglas. Sólo cabe aprenderlas (esa lógica de la lucha) para aprovecharlas.

[33] *La obsesión por el control de la situación política, por evitar el desorden, pero a la vez la aceptación del nuevo panorama que plantea la presencia de las masas en la vida pública, todo lo cual hace que para conservar las jerarquías haya que darle primacía a la idea de orden pero no fijarla a ningún contenido concreto, salvo la jerarquía en sí, acerca al peronismo a un conservadorismo como el de Gaetano Mosca. El del italiano es un conservadorismo que acepta los cambios de lo real como inevitables y por ello desarrolla una sensibilidad especial: la previsión, el adelantarse a los hechos para poder conservar un orden. Se trata de dirigir lo inevitable, pues si no, se lo sufrirá. Por eso no son buenos los principios ideológicos, y sí en cambio el conocer los medios para acceder al poder y conservarlo.*



La pregunta por cómo debería ser el mundo, no tiene sentido alguno en esta concepción, ni siquiera mediada por las posibilidades reales de acometer esa transformación. Y el único contenido que sí se quiere preservar, el poder o jerarquía, no es presentado como un programa, sino como una realidad natural. Lo histórico son las formas de ese poder, pero la historia no puede borrar la jerarquía, el poder en cuanto tal.

Esto ha permitido al peronismo caracterizarse históricamente por encarar grandes transformaciones, todas ellas pensadas como reconstrucción de un orden amenazado vitalmente en la víspera. De ahí el énfasis en la hora grave como momento de aparición. Lo novedoso de este conservadorismo es que la reconstrucción del orden se basa en la creación de un orden nuevo. La novedad es el precio de la adaptación que el orden tributa a la nueva situación histórica.

La relación líder-masa, con todo lo que ella supone, es lo único que informa ese orden. No importa qué vínculo doctrinario ligue a la masa con el líder, pues como se vio tal vínculo es al fin vacío, pues se asimila a la cambiante palabra del conductor. A este orden le interesa menos la doctrina que el que la doctrina sea elemento de unión de la masa entre sí y con el líder. El contenido del orden es la jerarquía, que es al fin el verdadero nombre de la conducción. Es un orden que forma un tipo de ciudadano basado en el principio de obediencia al líder. En fin, un ciudadano que respeta y consiente el orden en el que está inmerso, más allá de cuál sea el contenido de éste. De ahí que al peronismo le interese la formación de la subjetividad, el alma individual, antes que su comprensión. La mística, antes que la crítica. La heteronomía, antes que la autonomía. En este sentido se mantiene inscripto en el moralismo clásico de los populismos[34], en tanto inculcan el respeto a un tipo de vida signado por el respeto a las jerarquías. El control del ciudadano, logrado a través de la aceptación de éste de que él mismo debe empezar por auto-conducirse, es el fin de este tipo de conservadorismo. El orden empieza a fortalecerse en la subjetividad de cada ciudadano. El moralismo no sólo es coherente sino también complementario respecto de la escisión completa entre ética y política que supone la conducción, pues ambas están al servicio del tener las manos libres del líder: la primera, al conseguir la obediencia de las masas, y la segunda, al liberar al líder de todo reparo a la hora de actuar.

«La felicidad del pueblo y la grandeza de la Nación», único *principio* mantenido históricamente por el peronismo, sintetiza su vacío en cuanto a ideología y a la vez su moralismo: la felicidad puede significar muchas cosas, puede ser rellenada con muchas políticas, y a la vez en ningún caso constituye un objeto de la política como actividad, pues ésta no se dirige a establecer un modo subjetivo de vida, sino un sistema de relaciones entre

[34] *«El populismo es moralista en lugar de programático [...] la lógica y la efectividad son estimuladas menos que una actitud correcta y una combinación espiritual». Willis, Peter, en* Populism, its meanings and national characteristics, *G. Ionescu y E. Gellner (comps.), Londres, 1970, citado por Ludovico Incisa en «Populismo»,* Diccionario de Política, *ed. cit., pp. 1280-1288.*

instituciones. Su objeto son los valores como la libertad, la solidaridad, la igualdad o incluso los privilegios de clase, pero cualquiera de éstos representa siempre modos sociales de organización, no individuales de existencia. El estado de ánimo no es asunto político.

V

¿Peronismo y menemismo constituyen dos movimientos políticos diferentes que en todo caso comparten una misma cultura política o son parte de una continuidad histórica?

Aquí es bueno recordar los dos tipos de identidad que hemos diferenciado en el comienzo. Una es la referida a lo que un movimiento político supone como proceso histórico cuando ejecuta políticas desde el Estado; es decir, el carácter de clase de su gestión, qué sectores la apoyan, quiénes se benefician de ella y quiénes no. Otra es la identidad de una formación política en cuanto tal; es decir, qué ideología la anima, qué valores, qué forma de hacer política, qué base social suele reunir, el carácter de su dirección, qué fines/programa enarbola. La primera identidad supone responder a ¿qué significó social e históricamente equis gestión? La segunda identidad supone responder a ¿qué caracteres posee tal formación política?

Puesto que el peronismo se caracteriza como formación política por concentrar su identidad en el modo de concebir y hacer la política antes que en una ideología[35], no puede decirse que el menemismo, por el hecho de enarbolar unos principios de acción notoriamente distintos de los del peronismo clásico, sea en efecto diferente de éste. Más bien al contrario, el cambio de principios y su modo de ejercer el poder político atestiguan su capacidad de subordinar lo ideológico a una forma de hacer política, rasgo central del peronismo clásico, siempre en cuanto formación política.

Pero la continuidad histórica entre menemismo y peronismo como formaciones políticas, no autoriza a trasladar mecánicamente esa identidad al plano de lo que ambos significaron como procesos histórico-políticos. La permanencia de un modo de hacer y concebir la política impacta de modo diferente en la identidad como formación y en la identidad como proceso histórico o régimen. En efecto, en este último nivel hay que introducir una serie de elementos (carácter de clase, coaliciones de apoyo, régimen político) cuya variación introduce diferencias cualitativas. Como proceso histórico o régimen, peronismo y menemismo no son asimilables, excepto en que comparten un modo de hacer política. En el nivel de análisis del peronismo como proceso o régimen, la coincidencia en el modo de

[35] *Cuando me hallaba redactando este artículo, un amigo de Buenos Aires tuvo la gentileza de enviarme un material que, sabiendo él la línea en la que yo estaba tratando de avanzar, supuso me serviría. Se trataba del reportaje hecho por Roy Hora y Javier Trimboli a Juan Carlos Torre (*Pensar la Argentina. Los historiadores hablan de historia y política*, El Cielo por Asalto/Imago Mundi, Buenos Aires, 1994; pp. 197-220). En efecto, la reflexión de Torre tuvo el doble efecto de confirmación y descubrimiento: «Si no son sus políticas, que son muchas y variadas, si no es enteramente la composición social, porque muestra fluctuaciones nada despreciables, ¿qué es entonces, el peronismo? Se podría responder a la pregunta diciendo que el peronismo es una manera de hacer política, que es característicamente peronista» (p.218).*



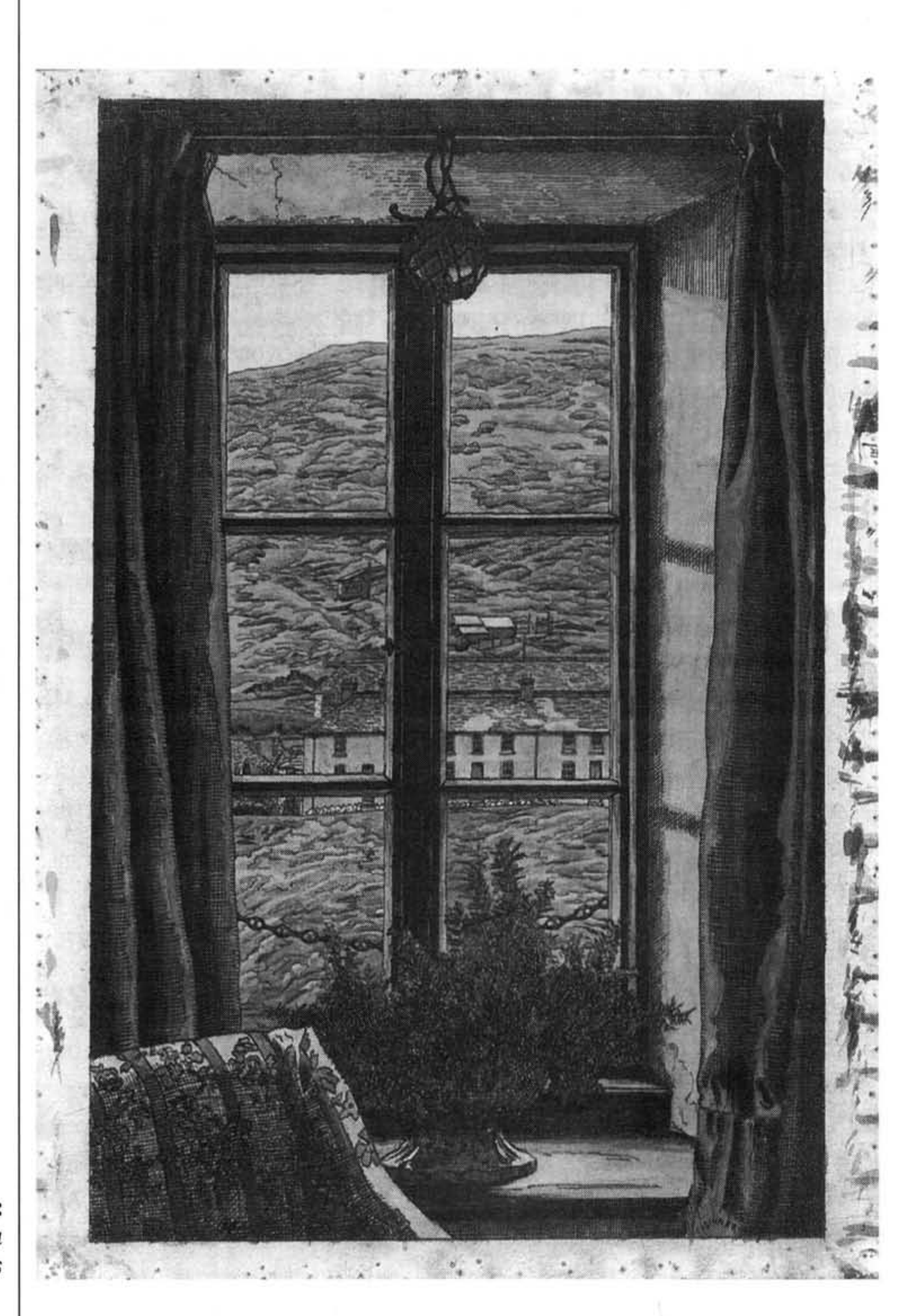
hacer política no basta para afirmar una continuidad, como sí en el plano analítico del peronismo como formación política, pues lo que se evalúa no es la lógica *interna* del movimiento, sino su impacto histórico (*externo*) en la sociedad. Es un análisis hecho con parámetros externos a la formación en cuestión, universales en tanto utilizables para cualquier experiencia de gobierno. Y aunque la continuidad en la forma de hacer política, en el plano analítico del peronismo y del menemismo como procesos históricos, no alcance para afirmar una identidad completa entre ambos, nos interesa destacarla, pues cierta tendencia reduccionista economicista tiende a imperar cuando se estudian las formaciones políticas en su rol de procesos históricos, lo cual hace que los elementos específicamente políticos queden de costado. La centralidad de lo económico-social en este nivel de análisis no debe tornarse excluyente, y menos de lo político.

El de proceso histórico y el de movimiento político son dos niveles que se interpenetran (un tipo de gobierno influye en el carácter de una formación política, y viceversa), pero, no obstante, requieren análisis específicos. No pueden deducirse juicios de uno al otro, como ocurre con quienes reducen el peronismo como formación a su época clásica como régimen. Cierto es que el peronismo como fenómeno histórico induce a esa superposición (y en buena medida, también el menemismo), dado que antes de su primer gobierno no existía y por tanto carece de tradición política con la que contrastarlo, lo cual hace que su identidad como formación quede absorbida por su identidad como proceso. En efecto, el peronismo se modela como formación a medida que se modela como régimen.

La particularidad del peronismo[36], la de ser un conservadorismo del orden, la de subordinar lo ideológico programático a la consecución del predominio del conductor, abre en sí misma la posibilidad de que los gobiernos peronistas impliquen una continuidad desde el punto de vista de la formación política y por eso mismo, simultáneamente, una diferencia en cuanto a sus significados como proceso o régimen (salvo en el modo de hacer política).

Javier Franzé

[36] El peronismo pretendió ser un pensamiento original, no vinculable a las ideologías clásicas. Sin embargo, como ya se ha anotado, su conservadorismo tiene rasgos del de Gaetano Mosca. Con el riesgo de formular una enumeración sumaria, se pueden citar otros elementos ideológicos que pueblan el peronismo y que provienen del pensamiento europeo: del conservadorismo, la indefinición o desapego a la sistematización ideológica, el poder político como vertebrador de una sociedad que sin él caería en el caos y las masas como pesadilla; de la teoría de las elites, la reducción del poder político a la toma de decisiones, la división entre gobernantes y gobernados como ley de todo conjunto político, la supremacía de los dirigentes sobre los dirigidos por el factor organizativo (minoría organizada) y la antítesis constitutiva entre élite-masa, reconvertida por el peronismo en líder-masa; y del decisionismo schmittiano, la división amigo-enemigo como lo consustancial a la política y la lucha como combate agonista (mi vida es tu muerte).



Charles Ginner:
A través de una ventana de Cornualles



El idioma de los ojos

Una introducción a la obra de Charles Tomlinson

Desde hace exactamente cuarenta años, con la publicación en 1955 de *El Collar*[1], la obra de Charles Tomlinson (Stoke-On-Trent, 1927) ocupa un lugar preponderante dentro del panorama poético inglés. Las más de trescientas páginas de que constan sus *Poemas reunidos*, editados en 1987 por la Oxford University Press —a las que hay que sumar cuatro volúmenes más, publicados con posterioridad por la misma editorial—, son testigo de una de las prácticas poéticas más lúcidas y ambiciosas que ha dado la literatura inglesa de posguerra, aficionada a los juegos de salón y la insularidad provinciana. Enfrentado desde el comienzo a las tesis reduccionistas de los poetas del *Movement* (Philip Larkin, Kingsley Amis, John Wain etc.), de los que por edad y experiencia vital era contemporáneo, su poesía ha sabido reclamar un acento y espacio propios en el que se conjugan la tradición romántica y postromántica inglesa (representada aquí por Wordsworth y Ruskin) con las últimas tendencias poéticas nacidas al amparo de la vanguardia y que se resumen en los intentos renovadores de un John Ashbery o un Robert Creeley. Difícil empresa para la que, sin embargo, Tomlinson encontró el tono adecuado casi desde el inicio de su carrera. No parece exagerado afirmar que la voz que se esconde detrás de *Ver es creer*, volumen publicado en Inglaterra en 1960, es la misma que, treinta y cinco años después, se muestra en toda su madurez en *Júbilo*, de inminente publicación a la hora de redactar estas líneas. Existe en su obra una continuidad de propósitos y resultados que no deja de ser asombrosa si se piensa en términos puramente cuantitativos: en los cuarenta años que lleva en activo, Charles Tomlinson ha publicado quince volúmenes de poesía, diversos estudios y antologías de poetas como William Carlos Williams y Wallace Stevens, traducciones de poetas italianos e hispanoamericanos (entre ellos César Vallejo y Octavio Paz, con quien ha publicado, además,

[1] *Cito los títulos en castellano por Charles Tomlinson,* La insistencia de las cosas, *Madrid, Editorial Visor 1994.*

otros dos volúmenes en colaboración), sin olvidar su labor docente como profesor en el Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Bristol y su actividad paralela como pintor, en especial durante la década de los setenta, período durante el cual publica alguno de sus mejores volúmenes. Su obra representa un espléndido y continuado logro que sólo Ted Hughes o Geoffrey Hill, ambos contemporáneos suyos, pueden igualar. Y no resulta extraño si se piensa que estos tres poetas han sabido compartir desde el inicio de sus carreras un intenso interés y curiosidad por la literatura de otras lenguas y tradiciones, así como por la evolución del discurso artístico tras el impacto inicial de la vanguardia. El trabajo de reescritura de Lope de Vega y San Juan de la Cruz que Geoffrey Hill lleva a cabo en *Tenebrae* (1978), tiene así su equivalente en los estudios sobre poetas del Este europeo realizados por Ted Hughes a mediados de los setenta, y en el titánico esfuerzo de Tomlinson por verter al inglés la convulsión lingüística de *Trilce.* Nada de lo hecho por poetas de generaciones posteriores parece igualarse a esta efervescencia de ideas, energía y optimismo creativo que anima la escritura de volúmenes como *Wodwo o Crow* de Ted Hughes, *Tenebrae* de Geoffrey Hill o *La manera de un mundo* y *Escrito sobre el agua* del propio Charles Tomlinson. A su lado, los esfuerzos de un Philip Larkin por recrear en sus poemas un cierto *decorum* dieciochesco —tan apreciado hoy en día— se revelan como meros ejercicios de estilo, sin duda agradables, pero al cabo sin consecuencias en el orden artístico o puramente intelectual.

Y, sin embargo, al igual que Larkin, poeta menor e inveterado provinciano, no hay seguramente poeta más enraizado en un preciso lugar y tiempo que Tomlinson. En especial, desde *Ver es Creer* y *Un Paisaje poblado*, su poesía se centra con peculiar firmeza en la descripción del paisaje y en los cambios que en ese paisaje introduce el paso del tiempo: espacio y tiempo donde, inevitablemente, hace su aparición el hombre, pero siempre como parte de una visión más amplia y global. Aunque limitado en número, el abanico de escenarios que aparece en sus poemas es rico en contrastes: la costa italiana de Génova y Lerici, donde residió a finales de la década de los cincuenta; su pueblo natal, Stoke-on-Trent, y la región de los *Midlands* ingleses donde habita en la actualidad; y, por último, la diversidad caleidoscópica de Estados Unidos y México, donde ha pasado largas temporadas y situado algunos de sus poemas más memorables.

Pero el ojo que Tomlinson dispone sobre estos paisajes no es un ojo interior, subjetivo. Sus paisajes no funcionan como metáforas más o menos creíbles de una realidad interna que los condiciona y acaso distorsiona. No hay en su poesía espacio para el *sublime egotista*, ni para la exhibición impúdica y confesional cultivada por gran parte de sus contemporáneos. Al contrario, quizá lo que más sorprende en un escritor cuyas



maneras, en ultima instancia, tanto deben a la tradición romántica inglesa, es su condición de poeta objetivo, su intento por aprehender clara y fielmente los contornos del mundo físico y de los objetos. Es el diario de un pintor convencido de que «ver es creer» y de que «el arte es él mismo cuando lo aceptamos»[2]. Es por ello que el propio Tomlinson ha hablado frecuentemente de su creencia en un verso «no sólo de connotación sino de denotación», envidiable prueba de su complicidad con el universo físico, y de su intento por evitar el «exhibicionismo subjetivo» que, en su opinión, hizo naufragar casi desde sus inicios al movimiento romántico. Pues el romanticismo de Tomlinson tiene su origen en la mirada del mejor Wordsworth (*The Prelude*) y en los diarios y ensayos de Gerald Manley Hopkins y John Ruskin. En estos dos últimos, la preocupación por los conceptos de armonía e ideal físico (deudores inicialmente de las enseñanzas de Walter Pater) desemboca en una reflexión sobre la mejor manera de aprehender, en la obra artística, la variedad de formas del mundo natural, no como entidades fijas o inmutables, sino también en aquello que tienen de elusivo, de inaprensible (convendría recordar aquí la progresiva importancia que adquiere la luz en las últimas creaciones de Turner o Cézanne). Las respuestas que dicha reflexión suscite definirán una estética de la percepción para la que lo importante es la forma, el objeto, pero también el modo en el que el artista se sitúa ante él. Es ésta una idea que Tomlinson asume plenamente y que se revela, implícita o explícitamente, en muchos de sus poemas. Como se lee en *Meditación sobre John Constable*: «Si el gozo describe...puede renunciar a todo patetismo; pues lo que él vio descubrió lo que él era»[3]. La personalidad del poeta se convierte así en una *distancia*, en una *forma de mirar*, y el discurso resultante, en el registro fiel de una percepción o del proceso por el cual esa percepción tiene lugar: el poeta mira y se ve mirar, y en la doble naturaleza de esa mirada, cifra el poema sus instantes de mayor lucidez. Como bien afirmaba Jaime Siles en su espléndida reseña de *La insistencia de las cosas,* la poesía de Tomlinson «procede por abstracción de datos, inmersión en sus signos y permeabilidad de su operación; (...) exige ósmosis más que «hermeneia», pocas metáforas y un alto grado de condensación»[4]. Por ello extraña un poco su sorpresa ante el «número no fijo de sistemas»[5] en que Tomlinson despliega su discurso: tal diversidad formal no es otra cosa que un reflejo —inevitable, por otra parte— de los múltiples modos en que el poeta despliega su percepción. Desde el *blank verse* tradicional a la triada desarrollada por Williams, Tomlinson recorre un amplio abanico de ofertas formales que, en cada caso, sugieren un determinado emplazamiento del poeta ante el universo que lo rodea.

Se ha hablado mucho de la influencia norteamericana en Charles Tomlinson. Su interés por poetas como Marianne Moore o Wallace Stevens así

[2] Ibídem, pág. 43.
[3] Ibídem.
[4] *Jaime Siles, «La insistencia de las cosas (Antología)», en* ABC Literario, *6 de enero de 1995, pág.9.*
[5] Ibídem.

lo atestiguan, así como el hecho de que su obra haya sido por lo general recibida con mayor interés al otro lado del Atlántico. Su misma condición de poeta objetivo lo sitúa en la estirpe de su admirado Williams o de la propia Marianne Moore, al tiempo que ofrece interesantes semejanzas con lo realizado por ciertos poetas del grupo *Black Mountain* como Charles Olson o Robert Creeley, con quienes mantuvo estrechos contactos durante la década de los sesenta. Es evidente que, en especial al inicio de su carrera, Charles Tomlinson modeló su voz bajo el ejemplo de los *otros* modernistas norteamericanos, aquellos que, al contrario de Pound o Eliot, permanecieron en Estados Unidos y desarrollaron allí su trabajo poético. Dos figuras principales merecen destacarse por derecho propio: Wallace Stevens y William Carlos Williams. Ambos son poetas sobre los que Tomlinson ha escrito con asiduidad y cuya obra ha antologado en sendos volúmenes que atestiguan un interés que va más allá de lo puramente académico. Ambos son poetas que le ayudaron muy pronto a encontrar una voz propia y a canalizar su idea de lo inglés y de Inglaterra como llave semántica de toda su obra. Con ello quiero dejar claro que, lejos de una lectura sumisa y reduccionista del *modernism*[6] norteamericano (y europeo), la obra de Tomlinson es una demostración palpable y evidente de cómo, en palabras de Bernd Dietz, «se puede tener una cultura internacional y cosmopolita sin dejar de ser radicalmente inglés, que la tradición no es un estrecho canal provinciano, sino la propia cadena de antecedentes que el creador original despierta del letargo mediante su ejemplo»[7]. Son palabras elogiosas, sin duda, que será necesario justificar en las páginas que siguen.

Pese a los continuos intentos de T.S. Eliot y Ezra Pound por incorporar a la poesía en lengua inglesa las innovaciones y descubrimientos de la era modernista, pocos fueron en Inglaterra los que siguieron por ese camino. Ya los poetas de los *thirties*, Auden, Spender o MacNiece, representaban una reacción contra la estética modernista y una vuelta a la mejor tradición formal *georgiana* de principios de siglo, bien que oportunamente disfrazada de contenidos sociales y una temática cercana a la gente de la calle, a un pretendido hombre común en el que se cifran todas las esperanzas de cambio social y político. Los personajes de los primeros poemas de Auden son, en cierto modo, los herederos espirituales de Alfred J. Prufock, aunque al castrante *malaise* de éste le sustituya ahora una confusa mezcla de optimismo, vagas ideas filocomunistas y rebeldía social. Pero las ideas de progreso social no traen consigo el progreso estético: desde el punto de vista formal, Auden fue siempre (o casi siempre) un conservador. Extremadamente hábil en el manejo de diversas formas métricas, sólo en algunos de sus poemas de juventud ensaya Auden técnicas vanguardistas

[6] *Utilizo el término inglés en contraposición al término castellano «modernismo» que, como es sabido, designa otro movimiento de diferentes características en los países de habla hispana.*

[7] *Bernd Dietz, «La poesía», en* Historia de la literatura inglesa, *ed. Cándido Pérez Gallego, Madrid, Editorial Taurus, 1988, II, pag. 339.*



como el *collage,* la dislocación argumental o un verso más o menos libre. Lo mismo puede decirse de la gran mayoría de poetas ingleses que, durante las dos décadas siguientes, coparon hasta la asfixia el discurso crítico: Larkin es tan sólo un ejemplo; pero también cabría nombrar a John Betjeman, Kingsley Amis o, más recientemente, a Andrew Motion, biógrafo de su maestro Larkin y último representante de la tendencia más insular y endogámica de la poesía inglesa.

Tendrán que ser los poetas norteamericanos quienes desarrollen la estética modernista hasta sus últimas consecuencias. No es éste el lugar ni el momento para analizar con detalle los presupuestos estéticos ni la evolución del movimiento modernista norteamericano, pero sí es posible apuntar el tremendo interés que a principios de siglo muestran escritores y artistas americanos por la vanguardia literaria y artística francesa. Como bien ha afirmado, entre otros, Paul Auster, muchos de los poetas estadounidenses de este último siglo han buscado su apoyo en la lengua y cultura francesas como un modo de escapar de la todopoderosa tradición poética inglesa. El resultado, concluye, ha sido en cierto modo un afrancesamiento del idioma inglés, la creación de un idioma poético capaz de igualar las posibilidades sintácticas y expresivas de la lengua francesa. En pocas palabras, ha dado lugar a la aparición de poemas franceses *escritos,* por así decirlo, en inglés, curioso concepto que, sin embargo, adquiere pleno sentido si uno ojea muchos de los poemas de John Ashbery, Frank O'Hara o Wallace Stevens. Surge así una dicción poética capaz de adaptar al inglés la mayor parte de la tradición simbolista y vanguardista francesa (desde Mallarmé a Roubaud, desde Cendrars a Ponge) y ampliar el campo de posibilidades referenciales del poema. Esta es, bajo el padrinazgo de Wallace Stevens, la dicción elegida por Charles Tomlinson al comienzo de su carrera: un diseño de lenguaje capaz de sostener el avance poético de la segunda mitad del siglo, especialmente en relación con otras disciplinas artísticas como la pintura o la música. Pues quizá sea ésta una de las características fundamentales de la poesía moderna: el interés que muchos de sus practicantes han mostrado, sobre todo, por las artes visuales o la música. No olvidemos que O'Hara o Ashbery iniciaron su carrera literaria como críticos de arte en prestigiosas revistas neoyorquinas, definiendo su propia obra en términos más pictóricos que literarios, ni tampoco que el propio Tomlinson ha dedicado una parte importante de su esfuerzo poético a definir su actitud como oyente ante la obra de compositores como Bach, Wagner o Schoenberg. Son éstas unas líneas de influencia que la crítica más ortodoxa ignora a menudo pero que son sin duda decisivas para nuestro entendimiento del arte moderno y su evolución en esta segunda mitad de siglo.

En su estudio *The Truth of Poetry*, el poeta inglés Michael Hamburger ha discutido con detalle las diferencias entre las lenguas literarias francesa e inglesa, así como entre sus respectivas tradiciones poéticas. Tomando como base un trabajo previo del poeta y traductor francés Ives Bonnefoy, Hamburger llega a una serie de conclusiones generales que, si bien no conviene tomar al pie de la letra, sí establecen un marco de referencia fundamental para cualquier discusión seria sobre poesía contemporánea. En pocas palabras —y siguiendo en todo momento a Hamburger—, parecería que mientras los escritores franceses tienden a utilizar un mayor número de abstracciones e imágenes no visualizables, los ingleses se inclinan más por el detalle concreto, producto de una observación atenta de los objetos; mientras los escritores franceses asumen la subjetividad y la realidad interiorizada como punto de partida del discurso poético, los ingleses favorecen la objetividad y la representación fidedigna de la realidad externa. Es decir que, tal y como afirma Hamburger, la poesía inglesa "empieza con aspectos externos y apariencias mientras que la poesía francesa empieza con esencias"[8]. En su comentario a un poema de Yves Bonnefoy titulado *La salamandra*, añade:

> Gerald Manley Hopkins o Ted Hughes hubieran comenzado por describir la singularidad de la salamandra no mediante abstracciones, sino ateniéndose a particularidades concretas del mismo. Si hubieran extraído una esencia, dicha esencia habría sido inherente a las particularidades, o al menos las habría prefigurado con mucha mayor claridad. El poema de Yves Bonnefoy es ajeno a casi toda la poesía escrita en Estados Unidos e Inglaterra en estos últimos años, puesto que su lenguaje funciona de un modo radicalmente diferente, se mueve en una dirección radicalmente diferente; y, sobre todo, asume un orden puramente ideológico, o subjetivo, que puede ser evocado con un mínimo de detalle sensorial[9].

Este mundo *ideológico* es, por supuesto, un concepto platónico. Es un concepto inherente a la propia textura del idioma donde, según Hamburger, no todas las palabras son poéticas y algunas "resisten su inclusión en el poema hasta extremos no vistos en el idioma inglés"[10]. En el fondo, Hamburger no hace sino reformular en otros términos ideas que ya Cernuda expresó repetidamente al escribir sobre el conjunto de la tradición poética inglesa. De modo extremadamente simplista, pues, podría hablarse por un lado de una poesía inglesa *empírica*, preocupada principalmente por el mundo físico y los detalles sensoriales, y por otro de una poesía francesa (o, en general, escrita en lengua romance) *escolástica*, preocupada no tanto por la realidad externa como por sus propias leyes y mecanismos internos. En el primer caso, existe el peligro de caer en la trivialidad o un prosaísmo intrascendente; en el segundo, el uso indiscriminado de abstracciones o conceptos no visualizables puede llegar a hacer del poema un juego privado y al cabo no menos trivial de puro hermético.

[8] *Michael Hamburger,* The Truth of Poetry, *Manchester, Carcanet, 1982, pág. 242. En el original: «[English poetry] begins with aspects or appearances whereas French poetry begins with essences».*

[9] *Michael Hamburger,* Op. cit., *pág. 243. En el original: «Gerald Manley Hopkins or Ted Hughes would have begun by rendering the lizard's 'quiddity' in terms not of abstractions but of concrete particulars. If they ended by extracting an essence, this essence, too, would have been inherent in the particulars, or at least prefigured in them to a much greater degree. Yves Bonnefoy's poem is remote from almost every idiom of contemporary English or American poetry, because its language functions in a radically different way, its movement proceeds in a radically different direction; and above all, because it assumes an order of pure ideas, or of pure objetivity, that can be evoked poetically with a minimum of sensous substantiation».*

[10] *Michael Hamburger,* Op. cit., *págs. 241-242. En el original: «[In French poetry] some resist poetry to a degree not true of English poetry».*



Para muchos poetas norteamericanos (como también para Charles Tomlinson) lo más urgente en su intento por regenerar la lengua poética era construir un puente entre estas dos tradiciones. Los esfuerzos en diversos frentes de Robert Creeley, Robert Bly o John Ashbery, por nombrar ejemplos bien diferenciados, apuntan a un mismo propósito, que no es otro que el de la apropiación de un discurso autónomo y autosuficiente, capaz de hablar de y para sí mismo sin depender de una concepción dada de la realidad. Pues, desde Mallarmé, la poesía no es otra cosa que el poema consciente de su propia existencia; y es el poema mirándose en el espejo, hablando con su propio reflejo y examinándose en él (¿de qué otro modo deberíamos entender el *dictum* de Steiner: «La ruptura del contrato entre palabra y mundo constituye una de las pocas revoluciones genuinas del espíritu occidental y define en sí misma el concepto de modernidad».[11]?). Es el mundo de Wallace Stevens en poemas como *The Man with the Blue Guitar* («Poetry is the subject of the poem».[12]), o *The Idea of Order in Key West*, donde:

She sang beyond the genius of the sea...
...As we beheld her striding there alone,
Knew that there was never a world for her
Except the one she sang and, singing, made [13].

(Ella cantaba ante el genio del mar...
...Y nosotros, al contemplarla allí vagando
Supimos que ella no tendría otro mundo
Que aquel que cantaba y, cantando, creaba.)

En ese mirarse, en ese explorarse a sí mismo, el poema pierde la inocencia, descubre sus propias limitaciones, que son las limitaciones del lenguaje y de la palabra sobre la que se asienta: esta desconfianza o pesimismo del poema acerca de sus propias posibilidades es la que anuncia el final de la estética modernista, y preludia la profunda desazón —léase *lucidez*— que subyace a la mayor parte de las poéticas del último medio siglo.

En el caso concreto de Tomlinson, las líneas de influencia deben encontrarse principalmente en el Valéry de *El cementerio marino* y el Guillén de *Cántico:* ambos le enseñaron el uso de una dicción cartesiana e intelectualmente rigurosa, como el propio Tomlinson ha afirmado en alguna ocasión; en ambos encontró el gusto por un idioma literario limpio y despojado, de precisión matemática, que él adoptó —o, mejor dicho, *contaminó*, pues su dicción no posee la rigidez formal de sus modelos— para sus propios propósitos. Los poemas resultantes constituyen un conjunto a un tiempo diverso y coherente, donde el gusto por un cierto clasicismo

[11] *George Steiner,* Real Presences, *Londres, Faber and Faber, 1991, pág. 93. En el original: «It is the break of the covenant between word and world which constitutes one of the very few genuine revolutions of spirit in Western history and which defines modernity itself».*

[12] *Wallace Stevens,* Selected poems, *Londres, Faber and Faber, 1965, pág. 54. Literalmente: «La poesía es el sujeto del poema».*

[13] *Wallace Stevens,* Op. cit., *pág. 65.*

moderno afín a, o derivado de, la poesía pura, se alía con una voz acostumbrada a *narrar*, a contar historias, a hilar tramas y personajes como es habitual en la mayoría de los poetas ingleses.

Lo que aparta a Charles Tomlinson de sus colegas norteamericanos, sin embargo, es el modo en que su dicción —plenamente formada ya en su segundo volumen, *Ver es creer*—, ha logrado expresar con sorprendente claridad una visión del mundo específicamente británica, insertada en el contexto de una preocupación por el mundo físico y el paisaje, de gran importancia en el conjunto de la tradición artística inglesa. El énfasis que Tomlinson concede a la aprehensión sensorial de las formas y objetos que rodean al individuo, sitúa su obra en relación dialéctica con la propia tradición literaria de la que parte, en un doble movimiento de aceptación y rechazo, que está en el origen de la catástrofe estética. Tradicional y moderno al mismo tiempo, aunando en su trabajo preocupaciones del pasado más inmediato con un gusto por la experimentación formal que lo sitúan en la vanguardia de sus contemporáneos, Charles Tomlinson ha construído una obra de alto vuelo intelectual y estético que, unido a un discurso crítico de indudable solvencia y seriedad, disuelve la falsa dicotomía de los que —tan abundantes hoy en día en nuestra escena literaria— enfrentan tradición y modernidad como entes irreconciliables y aun antagónicos. Son muchas las lecciones que pueden extraerse de la obra poética de Charles Tomlinson: quizá la que con mayor énfasis convendría reivindicar en estos instantes, es su consideración de la tarea poética como un ejercicio de generosidad con el mundo (eliminando de una vez por todas la tiranía del *yo* romántico) y con la propia cadena de antecedentes que, como bien afirmaba Bernd Dietz, «el creador original despierta del letargo mediante su ejemplo». En este proceso de síntesis nada es clasificado de antemano, nada es desechado sin antes pasar por el ojo curioso, escrutinador del poeta. Su obra es una prueba cabal de que en el arte no hay caminos clausurados: quien así habla es porque no quiere, o no puede, llegar a ellos.

Jordi Doce



Poemas

Las trampas U.S.A.

(Para Robert y Priscilla Bunker)

Camino entre malvarrosas
por un jardín reseco hasta llegar,
arriba, a la casa,
llamo, luego pido
en inglés la llave
de la iglesia de Las Trampas.
La anciana
dice en español: no
hablo inglés
así que digo: dónde
está la llave de la iglesia,
en español.
—Vé usted a esos
tres hombres trabajando: pregúnte-
les a ellos. Ella se
vuelve, yo
me vuelvo
dispuesto a preguntar-
les en español:
Hey, dicen
en americano. Hola
digo y les
pregunto en inglés
dónde está la llave
de la iglesia y ellos

dicen: la tiene él
señalando a un cuarto
hombre trabajando
con la azada en un campo
de maíz cercano, y a él
(en español): ¿dónde está
la llave de la iglesia? Y él:
yo la tengo.— OK,
dicen en
español —americano:
tráela (y a mí
en inglés) él
la traerá. Usted
espere por él
en la puerta de la iglesia.
Gracias, les digo, y ellos
responden en americano
de nada. Regreso
de nuevo y
espero en la sombra
la llave: el que
la trae no es el de
la azada, sino
uno de los tres que
trabajan, quien
con gracia castellana
me introduce en
este lugar
de frescor
fuera del sol de agosto.

Una muerte en el desierto

En memoria de Homer Vance

No hay cruces
sobre las tumbas Hopi. Éstas
yacen en la superficie
bajo un puñado de pequeños
cantos rodados. El cielo



sobre el desierto
con sus estrellas como arena,
y la inmensa igualdad
entre el
desierto y el cielo del desierto
parecen
radio y ritual
suficiente para contener a la muerte
y ser su igual.

«El nombre es
Homer», dijo el viejo
Hopi hacedor de muñecas.
Lo conocí en verano. Había muerto
cuando regresé aquel otoño.

Sentado
como un olímpico
en la frescura de aquel cuarto
en el tejado de piedra
del mundo, más allá del mero
arrebato de circunstancias,
iba a morirse
sacando un burro a golpes
de su trozo de tierra.

«Eso», dijo su vecino,
«fue hace una semana». Y esa semana que, imposible
de atravesar, yacía
entre nosotros,
se extendió como arena
en la planicie sin fin, lecho marino
cuyo espacio, más allá de la mirada,
retrocedió tan amplio y silencioso como la muerte.

En Wells: polifonía

La bóveda inmóvil recibe
su movimiento
voces

vuelos
        caídos, alojados
                en la mano súbita, providencial
del aire, se atreven
        de nuevo a asumir
                la altura que se
abre,
        se dobla hasta que (como luz
                entrando en el ámbar)
la toman, acogen
        y su tiempo, y el
                espacio del tiempo
sostienen
        en un solo elemento el acorde
                de la gracia.

Dos poemas sobre títulos propuestos por Octavio y Marie José Paz

1. Le Rendez-Vous des Paysages

La promenade, la plage, el paysage
todo se reunió en un mismo lugar
en el reflejo de un reflejo
en mitad del aire: inaudibles, los coches
corrían por el agua: los reactores
yacían sobre sus espaldas
como veraneantes
tomando el sol
en un cementerio submarino
como si fueran a resucitar entre las frondas
fantasmales de palmeras afirmando
jactanciosas
«Existimos»
ante los espejos inciertos del mar
las torres de reloj invertidas que habían perdido
todo sentimiento por el tiempo
suspendido
entre las vistas superpuestas
de promenade, plage, paysage.



II. La Promenade de Protée

Cambiante, pasea por la avenida cambiante:
este azul y púrpura son el azul
y púrpura del otoño bajo el agua:
cambian a verde y él
cambia a una estatua ondulada
en este parque de lecho marino
y no sabe
si el verde escarchado ha de deshacerlo
o cuáles
de los recuerdos que se aferran
a él y parecen conocerlo
son reales:
y escucha sobre su cabeza, la sacudida de quillas
que se alejan.

Un sueño

o lo peor de ambos mundos

Yevtushenko, Voznesensky y yo
actuamos ante una sala repleta: me falta
su empuje, lo sé, su roja reserva
de corpúsculos escitas para cabalgar triunfante por
Indianápolis. Ellos leen. La líbido ruge
a través de la compuerta dionisíaca de los aplausos
y las mismísimas cariátides se inclinan
para saludarlos: la juventud se eleva (pie
sobre hombro) en acrobáticas pirámides-
triforios humanos con que sostener el techo
entre exclamaciones. Yo avanzo
ordenando mis páginas, buscando aquella
que no he logrado escribir. Es octubre de
mil novecientos diecisiete de nuevo. Pero, ¿soy yo
o es Danton quien, desde la carreta, con gesto estentóreo
comienza a entregar una por una mis piezas de marfil?
No importa. Cabalgo aún sobre su marea de aclamaciones
y podría leer el fajo entero
hacia atrás, haciendo frente sin esfuerzo
al oleaje de sudor y aplausos para emerger

laureado con espuma vática, hermano, bardo:
fuera, me escuchan aquellos
que no han oído una palabra, nos hacen volver
para una nueva reverencia, ponen de nuevo el foro
patas arriba. Los rojos regresan a sus estadios,
sus impredecibles desgracias; yo
a la sobriedad de un lecho frío como el alba,
mis privilegios de paria, mis espacios de tres pulgadas,
descanso del lector y colofón del editor.

Fragmento de invierno

Te despiertas
con las persianas bajadas— almenada lluvia
incrustada en los vidrios medievales.
Las verjas chasquean como disparos
cuando las mueves: cinco rejas que, en su fragilidad,
espantan, silenciosos y voraces, a quince grajos
volando juntos
sobre este fragmento de invierno
que no ha de alimentarlos. Se posan
en la distancia, removiendo la basura: nada encuentran
sino el filo del aire, esta resistencia blanca.
El hierro de las bridas abre surcos
a través de este abandono donde
de nuevo distingues
hojas de roble junto al espino, sus bordes
humedecidos por la escarcha. En una tela perfecta,
blanqueada en cada una de sus radios
y círculos concéntricos como una rueda hilada,
la araña cuelga, el pulso firme, la máscara
mortal del frío. Luego, a la vuelta,
ves la casa fulgir
tras la aguanieve rota, agujereada—
las frondas del hielo fluyen.

El faro

El faro es como la iglesia de alguna secta isleña
Que, habiendo conocido las creencias del continente, ha desertado



Con el único fin de retenerlas en su pureza
        Nativa y en el júbilo diario de la tormenta y el mar
Añadiendo, sin embargo, nuevas imágenes cada día
        A su liturgia de cambios— cada cambio
Algún mito ya olvidado o inservible
        Pues el mar ha engendrado de nuevo a la tierra, y la tierra
Al mar, y todo espera para declarar
        Que las cosas nunca han sido alabadas por lo que fueron,
        emergiendo
Alineadas de promontorio en promontorio.

Cuan quieto halcón

Cuán quieto el halcón
Cuelga inocente sobre
Su bosque nativo: la
Distancia, que purifica el acto
De todo designio, aúna
Designio y belleza.
Belleza que debe mentir
Como hiere la inocencia
Cuyo fin (avistado,
Asido) se halla desnudo
Como el mapa
Sobre el cual se agacha.
Y la sentencia se cumple:
Plomo de paz
Para aquél que no comparta
Cercanía y necesidad,
El marchito círculo
Del miedo magnético.

Diálogo

Ella: Gira sobre su eje.

El: Decir que era redondo
Sería ignorar lo que hay dentro.
El armazón transparente de células,
La constelación de destellos.

Ella: Revela el horizonte.

El: Lo rodea,
Lo transmite y refina
A través de un elemento helado:
Una línea tensa cruzando un blanco puro.

Ella: Contiene distancia.

El: Distancia lo que está cerca,
Transforma una pieza de conversación
En naturaleza muerta,
Aísla, como el final de un pasillo.

Ella: Es el mundo del contorno:

El: El perfil negro separa brillos
Que de otro modo
Se fundirían,
Una sola llama.

Ella: Si contuvieran personajes-

El: Serían diminutos,
Sus explícitos movimientos
El mosaico danzante.

Ambos: Al unísono, clarificarían
El interior del fruto,
El corazón de la piedra tallada.

Cézanne en Aix

Y la montaña: cada día
Inmóvil como fruta. Y diferente
De ella, también
-Por lo irreductible, pues
Ni es parte de lo delicioso
Y por tanto cuestionable,
Ni (como al modelo) le distrae



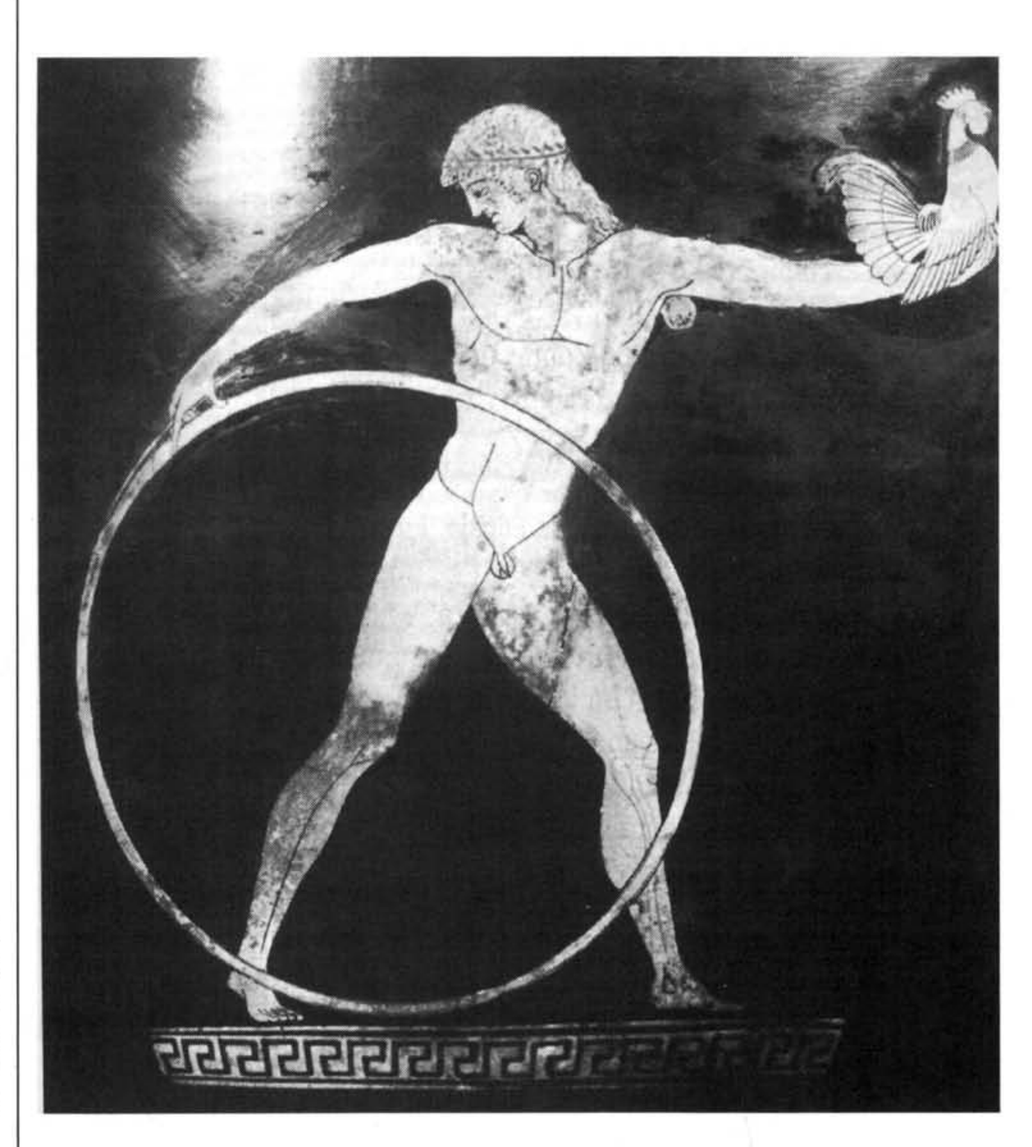
Su propia pose y es, por tanto
Doblemente cuestionable: no
Posa. Es. Ignorante,
Inalterable, una cabeza de puente
De piedra hacia lo que es tangible
Pues no se sintió antes. Ahí,
En su peso curtido por la intemperie,
Su silencio silencia, una presencia
Que no se presenta a sí misma.

En Connecticut

Blancos, estos pueblos.
Blancas sus iglesias sin altares. La primera nieve
cae a través de un cielo blanco, grisáceo
y la blancura en las ramas
del abedul se hace aún más blanca
contra el gris. Blanca
la línea de columnas (cada una
de ellas es un solo árbol), las paredes
sin esculpir. «Esta parroquia fue creada
en 1741. En 1742,
la Asamblea General de Connecticut
se anexionó por decreto este territorio
que pasó a llamarse Judea».
El sol pasa, los olmos
lo invaden como sombras de encaje, luego
salen de nuevo. Blanco...
«Tenemos un buen cura. Es un cura
en la iglesia, y un hombre fuera» —pronunciado
sin sombra de duda, con la misma seguridad
que su invitación, cuando
inclinándose, asomándose
por la ventana mientras la limpiaba
había dicho: «Tenemos la puerta
siempre abierta».

Charles Tomlinson

(Traducción: Jordi Doce)



Ganimedes jugando al aro. Pintura sobre una cratera campaniforme. Grecia. De «Pintor de Berlín». Hacia 490/480 a.C. Louvre, París.



Espíritu mediterráneo y creación literaria

Un tema como el que nos hemos propuesto —«Espíritu mediterráneo y creación literaria»— no puede abordarse sin que, ya de entrada, nos preguntemos por el significado profundo de estas dos expresiones: «espíritu mediterráneo», «creación literaria». ¿Hay un espíritu común —un espíritu ejemplar— a todas y a cada una de las culturas que florecieron a orillas del mar Mediterráneo? ¿Es que lo grecolatino tiene algo que ver con otras culturas tan determinantes en la historia de las religiones y del pensamiento como la árabe o la judía? ¿El misterioso mundo egipcio —tan abocado a todo lo que está «más allá»— puede tener algo que ver con la cultura ibérica? La realidad de las islas de este mar —islas tan dispares y, a la vez, tan en sintonía— ¿tiene alguna relación con esa otra realidad que se vive en el interior de unas tierras que no tienen mar, pero que obviamente también son mediterráneas: con Micenas, con Florencia, con Tebas, con Granada? Esas grandes y ejemplares culturas diversas, ¿cómo pueden tener un *espíritu* común?

Y, sin embargo, más allá de toda duda, sabemos que existió (y que existe) ese espíritu genuinamente mediterráneo, común, esas culturas diversas (que, a veces, se enfrentarán de manera brutal), esa interrelación que siempre se mantuvo entre ellas, el trasvase de ideas, de pasiones y de —en no pocos casos— la fusión de las mismas. Hay, pues, una relación muy estrecha entre los pueblos de este mar por razones de comunicación, de intercambio y, a la vez —creo yo— por una poderosísima razón geográfica: por la presencia —en medio de toda esa gama de pueblos— del mar. Un mar que, por cierto, más parece un inmenso lago.

Las culturas y las ideas y los hombres son diversos, como afirmó Espriu, pero ellas y ellos han crecido y se han asomado a una misma realidad: la de ese mar casi cerrado, limitado, en el que por igual se extravían

los ojos; ese mar con el que hay que luchar, pero que a la vez permitía, ya desde la Antigüedad, tres rutas ordenadas y sistemáticas, según las estaciones del año: dos costeras y una entre islas. Ese mar que, allá al fondo —tras las columnas de Hércules— se abría al final de la tierra, a civilizaciones perdidas o quién sabe a qué abismos de los que las osadas expediciones no siempre regresaban.

Así sucede, por ejemplo, al final del canto XXVI del *Inferno* dantesco, donde se expone una situación que, en sintonía con la aspiración odiseica, yo procuré apresar en el canto VIII de mi libro *Noche más allá de la noche*. En ese poema, Dante recupera a un Ulises ávido de saber, que desea ir todavía más allá de las columnas con las que Hércules había fijado límites a los seres humanos. El relato dantesco es significativo, porque Ulises representa al ser humano que sabe que ha nacido para algo más que para vida vida animal (*viver come bruti*), ávido de virtudes y de ciencia (*virtute e conoscenza*) y al que incluso no le detiene el mismísimo amor de su discreta Penélope.

Ulises pagará ese exceso de saber que le está vedado a los humanos que desean ir más allá. También por eso lo encontramos en el Infierno entre los mayores pecadores. Algo parecido sucede en el viaje de los argonautas, donde se nos recuerda esa misma sensación de un tipo de viaje lleno de riesgo y de infinitud: «Ellos no sabían —escribe Apolonio— si viajaban por el Hades o sobre las aguas, y confiaron al mar su regreso, sin saber dónde les llevaba». A pesar de que los expedicionarios llevan con ellos al chamánico Orfeo, tampoco el jefe de la expedición, Jasón, se libra de un catastrófico final. La historia, además de Apolonio, la cuenta Eurípides en su *Medea*. Así que el Mediterráneo era también entonces tierra de límites, representaba simbólicamente en uno de sus extremos la realidad que está más allá de la realidad, la realidad inaprehensible.

Pero sin tener que ir tan lejos, los habitantes de la Antigüedad ya sabían que la extensión de su mar era *otra realidad*, es decir, una realidad que se hallaba en los límites de la vida y que, en cierta medida, está más allá de esa otra realidad —segura o difícil— que representan las naciones y los pueblos de cada cual. El mar es una realidad que ofrece el riesgo, el misterio y también la libertad. ¿Quién todavía hoy —frente a la extensión marina— no se siente libre, no libera a su pensamiento de las obsesiones y a su corazón de las fobias y recupera su libertad? No es raro, por ello, que —más allá de ideas, pasiones y guerras— este mar haya recibido desde la Antigüedad el calificativo de *nostrum*. Más allá de las diferencias, la mirada del campesino, del pastor, del marino, del comerciante, se encontraba con una realidad común; una realidad hecha de cosas abstractas y sutiles: de cabrilleos, de lunas, de aguas, de elementos de la naturaleza, de



labores y ciclos estacionales, de astros nocturnos y, sobre todo, de luz. La luz, que será quizás el más elevado símbolo de este mar. De los signos y símbolos de la cultura mediterránea —tan importante para conocerla y valorarla— hablaremos enseguida.

Ahora, lo importante es subrayar que sí existe un *espíritu común* mediterráneo y que —aquí radica el riesgo y la grandeza de esta idea— es a través de ese espíritu común, como los pueblos mediterráneos ofrecen sus mejores ejemplos; ese espíritu común que, más allá de las ideas y de los nombres concretos, de las fechas y de los acontecimientos de carácter histórico, habla un lenguaje *universal*. Aquí radica, a mi entender, lo mejor de lo que entendemos por espíritu mediterráneo: una manera de ser y de sentir universalizada. (¡Y qué poco tiene que ver esta manera liberal de ser y de sentir con los rebrotes de localismos, nacionalismos e integrismos que ahora mismo —a las puertas del siglo XXI— se están dando en estas orillas!).

Al pensar así, reparamos en todo lo que de más grande hay en el ser humano: su razón (o sentido común), la manera sencilla y natural de vivir, el humanismo en el trato, el sentido de libertad. Valorados enseguida estos cuatro dones —razón, vida natural, humanismo y libertad— reparamos en que son valores que en nuestros días están en peligro y que, en consecuencia, bien podemos decir que preservarlos es velar por el futuro de la humanidad. Debemos reparar en que caminamos hacia un mundo masificado, mecanicista, agresor con la naturaleza y lleno de tensiones bélicas, significa que el ser humano ha perdido esos valores que fueron paradigmáticos en el ámbito mediterráneo.

Dicho esto, no cabe duda de que la salvación de la Humanidad va estrechamente unida a la salvación de la cultura mediterránea, de su mar y, en definitiva, de su *espíritu*. No es raro por ello que, ya desde hace algunas décadas, pensadores y estrategas, poetas y políticos, hayan reparado en esa *tercera vía* para solucionar los problemas que es la *vía mediterránea*. Esta tercera vía se declara, de manera muy neta, en un texto de Miguel Ángel Moratinos, Director General de Oriente Medio, que llega a mis manos cuando estas páginas mías acababan de ser redactadas. En ese texto se proporcionan, de manera muy sintética, las claves físicas y filosóficas, espirituales y humanas, culturales e históricas, sociales, económicas y políticas del «ser mediterráneo». Este «ser» que tiene sus raíces en un entramado de constantes muy concretas, como son: la naturaleza y la obsesión por el origen de las cosas, las tres religiones monoteístas y el equilibrio familiar y hospitalario, la cultura común y la tolerancia, la protección del medio y el afán de diálogo concorde.

Es decir, frente a una radical y desgarradora división entre una cultura del norte y una cultura del sur, entre una cultura fundamentalmente



anglosajona y una cultura tercermundista, una cultura de los ricos y una cultura de los pobres, una cultura de orientación materialista y una cultura todavía sometida al primitivismo (y a la verdad) de lo misterioso y de lo ritual, la realidad mediterránea nos ofrece esa tercera vía que debiera proporcionar entendimiento y flexibilidad, que tiende a aproximar culturas y religiones, que unifica las ideas para fertilizarlas, que elimina injusticias e imposiciones, que trasvasa, dialoga y armoniza.

No es raro que, bajo este punto de vista, la sociedad vea en el progresivo incremento de la xenofobia, del racismo y de los imparables movimientos de emigración (y, sobre todo, en los desequilibrios económicos) males que pueden alterar gravemente la convivencia en nuestro tiempo. Estos enervados y complejos comportamientos y el deterioro de la naturaleza, son los dos grandes males que, sin duda, van a afectar a este final de siglo y que nos hacen adivinar un comienzo del próximo lleno de peligros. Hablando del deterioro de la naturaleza, no debemos olvidar que en él juega un papel primordial la degradación del mar Mediterráneo, vertedero de algunas de las zonas industriales más industrializadas.

Pero frente a la escisión norte-sur, frente a un Mediterráneo que sólo sea una tensa frontera de opuestos, preferimos verlo como un mosaico que acoge razas, lenguas, naciones, ideas y sentimientos. Todo vale, pero siempre que se respete la realidad común que ofrece esa otra «nación» —sin tierra, por cierto, sin ideas y sin pasiones— que es el mar. Todo vale y es posible siempre que seamos fieles a esa realidad, traspasada por lo intemporal, que es el espacio marino y sus costas; una realidad —ya lo hemos dicho— que exige sencillez y naturalidad en la vida y un claro grado de libertad; don o aspiración este último que el tópico define como un modo de sentir y de pensar (de *ser*), que termina donde comienza la libertad de los demás.

La libertad es, creo yo, al mismo tiempo que algo teñido de respeto y de aceptación, algo que se recibe —otro don—, un reflejo de lo que está más allá —de lo misterioso— y que luego el hombre proyecta en sus obras de creación. La libertad proporciona, pues, al hombre mediterráneo un quinto don que también es clave en las culturas mediterráneas: el don de vivir para lo trascendente. El hombre de este mar vivirá en armonía o en lucha con su mar, pero a la vez sabrá que hay otra realidad sin rostro que no cesamos de ansiar y hacia la que no cesa de fluir la vida humana. La muerte será el límite y el umbral de esa aspiración. La muerte o esa idea de la muerte, vista como segunda realidad, que está presente en la tragedia, en la mística, en el pensamiento trascendental.

Acabo de hablar de que el hombre mediterráneo necesita proyectar y comunicar la libertad, la luz del propio conocimiento que se le revela. Llegamos así al segundo de los conceptos de mi exposición: *creación literaria*.



Desde la Antigüedad, el hombre de este mar proyecta sus ideas y sus preguntas, su saber, a través de sus obras de creación artística; algunas de las cimeras, son las obras literarias. Aquí también sí que el *espíritu mediterráneo* es —planetariamente hablando— ejemplar. No se puede concebir la cultura de la Humanidad —sus progresos— sin la fusión entre filosofía y ciencia que se dio en los presocráticos, sin la lírica de los grecolatinos, sin Platón y los neoplatónicos, sin los libros sapienciales bíblicos, sin el cristianismo, sin la poesía y la mística árabes (que se funden en poéticas extraordinarias, como las de Dante, Raimon Llull o San Juan de la Cruz). No se comprende la valoración y refundición de la mejor cultura de la Antigüedad sin el Renacimiento italiano.

No se comprende tampoco esa aspiración hecha de naturaleza y de abismo, de pasión y de libertad, que fue el Romanticismo —así como las ideas políticas que este movimiento desencadena— sin tener presente que sus representantes buscaron en el Mediterráneo un espejo para sus ideas. También la serenidad y la armonía que contrarrestaran sus exacerbadas ideas, su afán de ir más allá a través de las vías de los sentidos. La fértil y bien entendida y necesarísima idea —en modo alguno tópica— de «redescubrir» el Mediterráneo, que precisamente de manera muy saludable han hecho patente los nórdicos o gentes ajenas a este mar; idea —la del tópico— en la que algunos lectores de estas líneas probablemente estarán pensando en estos momentos con resabiada ironía.

Los más negros y hoscos paisajes —llenos de abismos y de luces sombrías —los de Caspar David Friedrich, por ejemplo— se verán compensados con la contemplación (o la ensoñación) de un espacio más sereno, ese en el cual, según Goethe, brilla «el limonero en flor»; ese espacio en el que para Keats «verdad y belleza» son una misma cosa y en el que para Shelley «el poder divino lo aquieta todo». También ese lugar en el que según Hölderlin «los cantos son piadosos y las sombras sagradas». Se apreciará que estos nombres que he citado no son propiamente de gentes crecidas a orillas del Mediterráneo. Ninguna prueba mejor de que el Mediterráneo provoca saberes e incita a la interrelación de culturas que este fenómeno de los románticos nórdicos y centroeuropeos «descubriendo» el Mediterráneo, extrayendo de sus luces y de sus obras verdades y luces de siempre. Así que en el fondo del viejo tópico «descubrir el Mediterráneo» se halla también una honda verdad.

Ese último verso que he citado del *El Archipiélago* de Hölderlin, así como los anteriores, matizan muy bien la sutil realidad mediterránea que he intentado apresar hasta ahora. En ella, la verdad, la belleza, la Divinidad, la quietud, los cantos, la piedad, lo sagrado, son símbolos de una extraordinaria trascendencia existencial y estética. Que el canto de los

humanos sea piadoso y las sombras —es decir, todo lo que hay de oscuro en la vida— sean sagradas, prueban que el ser ha recuperado su equilibrio. O al menos sabe dónde el equilibrio puede estar: en una realidad de mansedumbre y de medida. ¡La medida...! El reverso o el sinónimo de aquel «nada en exceso» que se leía en los frontispicios de las ciudades sagradas de Grecia.

La mediterránea es, pues, una realidad valiosa, ejemplar, digna de ser preservada y vigorosa en sus ejemplos; no sólo por lo que es en sí misma y en sus seres, sino por las obras que provoca y madura y, en concreto, como ya hemos dicho, por las obras literarias que —se me permita el uso de otro tópico— esa realidad siempre ha *inspirado.* Inspiración tan unida —en su significado más puro— no a lo fugitivo y a lo evasivo, sino al *ritmo,* otra de las claves más decisivas del espíritu mediterráneo. El ritmo que la respiración propaga y que los monjes hesiquiastas reciben no sé de qué remotas fuentes orientales. Recordemos que la breve y oscura biografía de aquel padre de todos los místicos que fue Lao Tse, nos cuenta que éste desapareció un día montado en un búfalo en dirección a Occidente. A mí siempre me ha gustado jugar con la imaginación y suponer que, bien él o su doctrina, llegaron un día a un ignoto lugar del Asia Menor, donde crearon una colonia que llegaría a ser la fuente de un saber europeo de marcado carácter universal.

Este mismo tipo de saber se propagará, a su vez, a través de autores como Heráclito, en el que la oscuridad, los enigmas y el hermetismo de los conceptos, están llenos, a la vez, de una luminosidad especial. Con razón se ha dicho que «desde hace veinticinco siglos el fuego de Heráclito no ha dejado de arder, mientras que los sistemas científicos se han ido apagando uno tras otro» (Jean Brun, *Heráclito,* pag. 15). En Heráclito se da también esa *armonía de contrarios,* de raíz oriental —la que a mí me gusta imaginar que trajo Lao Tse en su legendario viaje hacia el Occidente— de la que tanto se ha nutrido el espíritu mediterráneo y en la que quizá se fundamenta lo mejor de ese espíritu. «Todo es uno», «la armonía oculta vale más que la armonía visible», «los que buscan oro cavan mucho y encuentran poco», «es más necesario sofocar la desmesura que un incendio...» De sabias sutilezas como éstas está hecho el pensamiento de Heráclito, en el que el espíritu mediterráneo se refleja y propaga a veces de manera imperceptible.

Heráclito fue también el autor del siguiente pensamiento que nos va llevar a otra de las claves del espíritu mediterráneo: «La sabiduría no consiste más que en una cosa: en conocer el pensamiento que todo lo gobierna a través de todas las cosas». Es decir, sólo sabe aquel que observa, aquel que contempla. Porque el hombre mediterráneo gana su libertad y crea



sus obras tras un proceso de *contemplación.* Libertad y saber se le revelan al hombre de este mar simplemente porque contempla, porque, como señala Heráclito, observa «las cosas», cree en la naturaleza y se mantiene fiel a ella. ¿Y dónde se lleva a cabo la contemplación? La contemplación se lleva a cabo en lo que Mircea Eliade llamaba el *espacio fundacional*, un lugar de la naturaleza —generalmente desnudo de signos históricos— donde el ser humano, sin más, hace preguntas. El ser pregunta para aplacar su ansiedad, el ser pregunta para saber de lo que no sabe.

Dos autores nos servirán muy bien para poner de relieve esta idea tan significativa, tan mediterránea: la de que el ser humano contempla, se le revelan las verdades en un espacio fundacional, privilegiado. En mi libro *El sentido primero de la palabra poética,* hay un capítulo —complementario de estas páginas que ahora escribo—, el titulado «Paisaje mediterráneo y teoría lírica», en el que recuerdo a Hesíodo como el primer poeta que como tal se nombra a sí mismo. Este nos dice en el comienzo de su *Teogonía* que las Musas se le aproximaron, mientras cuidaba de su rebaño en las laderas del Monte Helicón, para infundirle voz divina, el don del canto. Esa comunicación se da en un lugar apartado. El poeta-pastor no hace otra cosa que contemplar. Y acaso —como el pastor asiático del poema de Giacomo Leopardi— hace preguntas a los astros y a la luz: *Che fai tu, luna in ciel?(...) a che vale/ al pastor la sua vita/ la vostra vita a voi? dimmi: ove tende/ Questo vagar mio breve/ Il tuo corso inmortale? (...A che tante facelle?(...) che vuol dir questa/ solitudine inmensa? ed io che sono?*

¿Y yo quién soy? Esta es una pregunta muy simple, muy elemental, a la que los escritores del Mediterráneo procurarán dar respuesta de dos maneras: o bien razonando (haciéndose preguntas como el pastor del canto leopardiano) o bien sintiendo (en un estado de extravío, de ebriedad en el que no se razona, sino que simplemente se siente y se recibe el mensaje que la Divinidad concede). Este segundo recurso —aunque de manera muy extremada e inaceptable para los descreídos poetas de nuestro tiempo— está muy bien reflejado en un pasaje de un temprano diálogo de Platón: «(El poeta) no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón» (*Ion*).

Hay, por tanto, en el hombre mediterráneo, esa doble actitud frente al conocimiento —la del sentir y la del razonar—, que dará lugar a dos de los géneros más preclaros nacidos a orillas de este mar: la lírica y el pensamiento. A los europeos nos gusta decir que son géneros que nacen a orillas de este mar, en Grecia. A mí, sin embargo, me gusta dejar siempre abierta una vía hacia las influencias de Oriente, pensar que nuestras más primitivas —por primeras— formas de conocimiento —orfismo, pitagorismo,

maravillosa sabiduría de la dualidad y de la unidad en Heráclito— se nutren, como ya he supuesto atrás, de fuentes orientales. Hay un posible y oscuro trasvase de ideas a través de algún punto del Asia Menor, de las costas de Jonia, que a Hölderlin no le pasó inadvertido. Pero no hay que olvidar tampoco los viajes de Platón y de otros pensadores a Egipto, o la marcha de Alejandro Magno hacia el Punjab, en India, en busca de no se sabe bien qué fuentes de saber. En los *Edictos de la ley sagrada*, de Asoka, que Rodríguez Adrados ha traducido y prologado con claridad y sabiduría, encontramos muchas de estas significativas claves que comentamos. Oriente y Occidente se funden y confunden, trasvasan, filtran, enriquecen, a través de movimientos espirituales, grupos y autores. Así, el gnosticismo, los Padres del desierto, las ya citadas leyes de Asoka, las obras de Orígenes, el Pseudodionisio, Hermes Trimegisto, San Agustín, la Escuela de Alejandría y, de manera muy especial, las místicas cristiana, judía y árabe.

Así que ese espacio a orillas del Mediterráneo, esa ladera escabrosa o ese acantilado que miran hacia un hermoso mar, serán decisivos para la construcción de la cultura mediterránea. En él sólo hubo en los orígenes un pastor que contemplaba, pero más tarde se alzó un pequeño templo o eremitorio, y luego grandes teatros semicirculares de piedra, monasterios, palacios que, al fin, configurarán ciudades bien urbanizadas y de una gran belleza. De una a otro orilla del Mediterráneo, se repiten esos espacios fundacionales en los que el ser humano hace preguntas decisivas y obtiene respuestas. Nacen así enclaves como Delfos, Sunion, Epidauro, Siracusa, Paestum, Cartago, Alejandría, Roma, Athos... La lista de estos enclaves, decisivos para el espíritu de este mar, sería interminable.

Pero el hombre mediterráneo no vive de espaldas a su mar. A su vez, es un hombre que viaja, que abandona la ladera escabrosa y sale en busca de la verdad a través de lo que Homero reconocía como el *vinoso ponto* o *el mar de color violeta*. Antes recordábamos ya el significativo nombre de Raimon Llull: él luchará con sus ideas y creencias, las asumirá, refundirá y pretenderá imponerlas. Para ello tendrá que viajar. El será uno de esos mediterráneos de excepción que combinará la acción con la contemplación. En el sosiego y silencio de su refugio de Miramar, acabará encontrando acaso la verdad que no le proporcionaron sus ansias viajeras y, por supuesto, cierto afán dogmático muy propio de los erizados tiempos que le tocó vivir.

Pero también ha salido en esta intervención el nombre de Homero. En sus dos grandes poemas —*la Iliada, la Odisea*— sí que se nos ofrece ya una cosmogonía del hombre mediterráneo. La experiencia humana y los sueños se hacen creación viva en estos textos, creación en su estado puro. En ellos encontraremos las más crueles verdades bélicas y las más apacibles



ensoñaciones. Homero esboza en su *Iliada* la trama de lo que los trágicos griegos analizarán en detalle: la venganza, la justicia, el orden, la culpabilidad, los amores y odios y, sobre todo, esa presencia terrible del hado o destino, que parece jugar con las vidas de los seres humanos a espaldas de las decisiones que éstos tomen. Pero será en la *Odisea* donde realidad e irrealidad, voluntad humana y rigurosas decisiones de la Divinidad, se van a fundir, creando un entramado que todavía hoy nos sorprende por su veracidad, por su poesía y, sobre todo, por la capacidad de despertar en nosotros mitos y símbolos. Ahora, el ser humano que pregunta y contempla desea ir *más allá*, como vimos en el pasaje de Dante. Por eso hará del mar un nuevo *espacio fundacional*. Un episodio como el homérico de las sirenas será su más radical expresión. Ahora el ser humano que quiere ir más allá, que desea saber del misterio, tiene que ser amarrado al mástil de una nave, pues no sólo corre el riesgo de perder su razón sino también su vida.

Es probable también que este pasaje homérico ponga de relieve una de las más antiguas aspiraciones de los habitantes de este mar: la de la búsqueda de la armonía, la de dar con una verdad (o con un *ritmo* o *sonido*) que deshaga los extremos, que quiebre la dualidad feroz que en cada momento divide al ser humano. En los orígenes de esta aspiración se halla otro poeta mítico de nuestro mar y sus peripecias: Orfeo. Hemos hablado de dar con una «verdad» o con un «sonido». Aquí tenemos, una vez más reflejadas las dos vías del conocimiento: la del corazón y la de la razón, la de la lírica y la del pensamiento, la de lo divino y la de las leyes que los humanos establecen. El poema, el canto, la plegaria, la salmodia, la música, el *ritmo,* en una palabra, serán los medios para lograr esa armonía que la vida habitualmente no proporciona. O para contrarrestar la fuerza del terrible Hado.

El hombre no canta u ora simplemente por «escapismo», para huir de la realidad sino para contrarrestar esa realidad, para comunicarse con lo Superior. El hombre necesita del poema, de la música, de la plegaria, para poner armonía en su cotidianidad, para limar excesos, para ponerse en sintonía con la Unidad que el Todo supone. «Todo es Uno y todo es diverso», había escrito Platón con unas palabras que más recuerdan las de los que griegos y romanos reconocían como gimnosofistas, es decir, los primitivos pensadores del Oriente.

A mi entender, algunos poetas de este mar han sido los que mejor han sabido armonizar su palabra con el mundo que les rodeaba. De Homero a Horacio, de Dante a Fray Luis de León, de Valéry a Seferis, de Jorge Guillén y Aleixandre a Espriu y Carles Riba, estos poetas han hecho del poema un microcosmos de armonía. Es como si el poeta hubiera apresado en síntesis, en imágenes (y siempre con la musicalidad debida) la verdad

de este mar. Hay, sí, un Mediterráneo de la guerra y de los viajes, del comercio y de la historia, pero el Mediterráneo esencial es el que nos revelan determinados poetas. Ellos no van a ignorar las tensiones entre razón y corazón, las preguntas, la ansiedad que supone vivir y, por supuesto, el fenómeno de la muerte, pero nos van a ofrecer todo esto filtrado por la experiencia de la contemplación, serenado por la experiencia de la contemplación, armonizado por la experiencia contemplativa. Sería abrumador recoger aquí ejemplos de cómo la palabra poética revela, armoniza y salva al hombre.

Hemos aludido a Fray Luis y recordemos que él, como Leopardi, también es un poeta que hace preguntas primordiales y esenciales, comenzando ya por esta primera de inspiración platónica: *¿Cuándo será que pueda/ libre de esta prisión volar al cielo...?* Y continúa Fray Luis:

¿Las almas inmortales,
hechas a bien tamaño,
podrán vivir de sombra y solo engaño? (...)
¿qué norte guiará la nave al puerto? (...)
¿Qué tienes del pasado
tiempo sino dolor? ¿Cuál es el fruto? (...)

Aunque persona nacida en tierras del interior, Fray Luis de León nos recuerda que el hombre que se halla en la órbita del *espíritu* mediterráneo es también en sus momentos de máxima armonía, el señor del *locus amoenus*. En él, ese contraste entre las acechanzas del mundo y la vida retirada es paradigmático. Desde su huerto de «La Flecha», en las orillas del Tormes, no hace otra cosa que propagar la experiencia horaciana y ésta, a su vez, la de los epicúreos y la de los bucólicos griegos. No es raro encontrar, como ya hemos señalado, esta profunda identificación con el ser y el mundo latinos en escritores de la Europa interior. Los límites de la mediterraneidad son muy difusos y, con frecuencia, lejos de las costas, el ser humano es consciente de sus últimas raíces, de sus orígenes. Así, por ejemplo, se da en el poeta cordobés Ricardo Molina, un Góngora del siglo XX, poeta central del grupo y de la revista *Cántico,* al que hoy el mundo editorial y la sociedad literaria tiene relegado al mayor de los silencios:

Y ahora me doy cuenta, y esto es irremediable,
de que no soy un hombre de mi tiempo.
No, yo debí nacer en las islas del mármol,
cuyas playas doradas baña el Mediterráneo.

Y el poeta no sólo se da cuenta de que pertenece, en el fondo, a otra realidad geográfica —la que las islas griegas representan— sino que incluso reconoce algo mucho más importante: que el *tiempo* que vive no es el



suyo, que hay otro tiempo más intenso, más sutil, más perdido, en el que la palabra del poeta fija su meta.

Insistiendo en los poetas andaluces, recordaba yo en el último de mis libros publicados, *Rafael Alberti en Ibiza. Seis semanas del verano de 1936*, cómo en el fondo de la experiencia de unas semanas pasadas por Alberti en Ibiza, en el verano de 1936 (y más allá del estallido de la Guerra Civil), se encontraba el reencuentro del poeta con un espacio fundacional, con el espacio ameno que él reconoció con gran verismo como propio de «una isla de Teócrito». Alberti es un poeta muy de nuestro tiempo y su vida se ha visto traspasada por ideologías y experiencias históricas, pero cuando en un libro como *Retornos de lo vivo lejano* tenga que evocar días de riesgos y tensiones, lo hará a través de versos como éstos:

Era como una isla de Teócrito. Era
la edad de oro de las olas. Iba
a alzarse Venus de la espuma. Era
la edad de oro de los campos. Iba
Pan nuevamente a repetir su flauta
y Príapo a verterse en los jardines...

Así que nos encontramos, en pleno siglo XX, con el poeta que tiene que fundir el mito (Venus) con el lirismo más arcaico (Teócrito) para no extraviarse, para no verse perturbado por la Historia y sus hechos, para explicarse el mundo, para salvarse de la terrible realidad. Venus, Teócrito, Pan, Eco, Príapo... Otra vez el espacio ameno, el mito, los arquetipos bucólicos: la presencia mediterránea y su ejemplo, tantos siglos después, fertilizando el nuevo tiempo.

Todo cuanto hay en los seres humanos de diverso y de tenso, lo deshará un poeta como Espriu en dos breves versos y, concretamente, en la utilización de una antigua, desgastada y, si quieren pensarlo así, tópica palabra: amor. Son dos versos que fijan de manera extraordinaria la realidad diversa y unificada a la vez que, en su esencia, supone el espacio mediterráneo:

Diversos són els homes y diversas les parles
i han convingut molts noms a un sol amor.

(Diversos son los hombres y diversas las hablas
y han convenido muchos nombres a un solo amor.)

Ahora, el autor catalán ha tenido que hacer uso de un no menos antiguo remedio: el del amor de raíz cristiana que, como hemos dicho, es otro de los grandes hallazgos que se dieron a orillas de este mar. El propio Espriu nos había recordado que más allá de las ideas y de las lenguas de cada cual, en el Mediterráneo *manen el silenci/ i la solitud* («Mandan el silencio y la soledad».)



Espriu desvelará también, con gran delicadeza, los antiguos mitos de este mar, comenzando por el de Teseo, Ariadna y el laberinto. También rescata y fija uno de los símbolos de este espacio: el del cementerio. A él le dedicará de manera expresa todo un libro, *Cementeri de Sinera*. Como hará Valéry en *El cementerio marino*, Espriu nos recuerda que el cementerio y la muerte que éste contiene no son otra cosa que el reverso de la luz. Ahora el espacio en el que se hacen las preguntas no es ni un bucólico rincón de la naturaleza virgen, ni un templo, ni una pequeña ciudad colgada de un acantilado. Ahora, el espacio fundacional es el cementerio. De esta manera, la presencia de la muerte, el sentido trascendente la misma, no ha podido ser más dignificado. No olvidemos, por ello, que ese afán de trascendencia va más allá de toda necrofilia; no olvidemos que como en alguno de los poemas de Luis Cernuda, el cementerio sólo es, en el fondo, un jardín, otro jardín.

Así que, en su afán de contemplación, síntesis y amor, el poeta mediterráneo logra humanizar hasta la mismísima muerte. Nadie, en este sentido, logró hacerlo mejor que Dante y, concretamente, en estos sobrecogedores versos que asumen con piedad, hasta los últimos extremos, la muerte de la amada. El poeta llega a ver a la muerte en *Donna pietosa* como algo dulce por la simple razón de que la muerte ha estado en el cuerpo de su amada, ha tomado posesión de ella:

Morte, assai dolce ti tegno;
tu dei omai esser cosa gentile,
poi che tu se´ ne la mia donna stata.

(Muerte, por algo muy dulce te tengo:
tú debes ser algo muy amable,
pues que has morado en el cuerpo de mi amada.)

Sin embargo, más allá de toda muerte, el poeta florentino también supo apresar la *soave armonia*, el *dolce tempo che riscalda i colli*. Todo cuanto hay de bello, de verdadero, de armónico, madurará entre una y otra orilla de su patria, entre Adriático y Tirreno, en las colinas de Florencia. El Renacimiento, ya lo hemos dicho —del que Dante será un avanzado precursor— será el fruto más logrado de ello.

Además de simple naturaleza, templo, cementerio o pequeño pueblo, el espacio fundacional que está colgado entre rocas, sobre el mar, o que cercan la soledad de las arenas de una playa, puede ser también representado por un eremitorio o monasterio. Otro poeta de este mar, el valenciano Juan Gil-Albert, anula toda muerte y neutraliza toda pasión en la meditación que hace junto a un monasterio griego. El monasterio y su espacio nos hablan de algo que está más allá de la muerte, del silencio, del sueño:



...allí quiero entornarte
mundo de mi pasión, cual si una siesta
fuera a dormir en pleno mediodía.

Vuelve a surgir, como vemos, el decisivo y sugestivo tema de la contemplación. Contemplación y meditación que se hacen incluso fuera de la tierra y de las costas. Un poeta como Seferis encontrará en el fondo del mismo mar esa verdad que Espriu halló en los mármoles y en los cipreses de los cementerios: un amor, ahora, no tanto de raíz evangélica sino panteísta, muy universalizado, cósmico si se quiere:

En las grutas marinas
hay una sed, hay un amor
y un éxtasis
tan duros como las caracolas.

De esta manera, lo más voluble y lo más engañosamente invisible es lo más fuerte y duro, pues tiene incluso la dureza de las caracolas: el amor. El amor de raíz cristiana, pero refundido con las verdades de la sabiduría oriental, es decir, universalizado, que se ensancha y difunde con las naves que van y vienen por este mar, con los viajes en concreto de Pablo de Tarso. Otro poeta griego, Ritsos, encontrará, por el contrario, el mar en lo más elemental, en lo más aparentemente burdo e inservible, en algo que, sin embargo, ya la psicología de Jung reconocía como «energía indestructible»: en las piedras. ¡Las piedras....! Otro de los grandes símbolos de las orillas de este mar. Las piedras muertas y las piedras vivas de columnas y dinteles, las de los geométricos edificios y las humilladas por la guerra, la maleza y el abandono de las ruinas fértiles, las piedras labradas y las piedras gastadas, las *piedras del amor* de Ritsos:

....sentarnos en la piedra, y esperar;
esperar de nuevo, aspirando con placer
el humo del fuego de los muertos.

¡Respirar con placer/ el humo del fuego de los muertos...! Estamos ante un lenguaje que nos recuerda el de otro autor que ya hemos citado, Heráclito. Leyendo a Ritsos recordamos aquel misterioso pensamiento de «el Oscuro»: «Las almas olfatean en la morada de Hades». Estamos, pues, por seguir utilizando la terminología de Heráclito, ante el lenguaje de unos hombres «enteramente purificados», es decir, de una sabiduría extremadamente decantada, secular, en el fondo de la cual —más allá de la contemplación, y de la serenidad y de la armonía que de ella se puede extraer— hay incluso otra armonía interior. También esto tenemos que subrayarlo con las palabras de Heráclito: «La armonía oculta vale más que la armonía

visible». Esta llamada tiene su reverso cristiano en las páginas más bellas del evangelio de Mateo: «entra en tu habitación, cierra la puerta y ora». Había nacido, sin más, la hora del conocimiento interior del ser, frente a aquellos otros dos en los que comenzamos reparando: el conocimiento de razonar en el ágora y el de sentir de los poetas y músicos.

Así que hay algo en el interior del hombre, algo que está más allá del hado y de esa muerte que, a veces, la tragedia griega nos ofrece con tan extremada crueldad. Algunos de los más preclaros creadores mediterráneos han sabido también deshacer, neutralizar todo mal, toda condena. Deshecho lo que María Zambrano ha llamado en feliz expresión el «nudo del trágico existir», el poeta mediterráneo vuelve a su serena contemplación en ese espacio fundacional en el que madura *il dolce tempo che riscalda i colli.*

Quizás, tras saber que la existencia no es otra cosa que asumir la muerte y utilizar la fuerza del amor, al escritor mediterráneo sólo le queda leer en los signos y en los símbolos de su mar. Primero, en aquellos que han sido fruto de la Historia y del carácter fundacional de la presencia humana: el muro, el pozo, la nave con sus velas y sus remos, los templos, los monasterios, los teatros, las ciudades. Así como, no lo olvidemos, las ruinas de todo ello. Luego, el hombre ha dispuesto de unos símbolos menos humanizados, pero mucho más sublimes, es decir, los naturales: el bosque, los rebaños, la isla, el ave, la fuente, las grutas, los jardines, los delfines, los astros, la propia mar y, sobre todo, la *luz.* Esa luz que —como hemos comenzado recordando— no sólo es una luz física que, a la vez, unifica y tornasola la realidad, sino la luz del conocimiento, la luz del sentir y del razonar por igual, la luz que habla —mejor que nada— de ese *espíritu mediterráneo* en el que creemos y debemos seguir creyendo, pues nos va en ello la vida, nos va en ello nuestra salvación.

Antonio Colinas



En el río Grumeti

1.

Con sus diecinueve años cumplidos, mi hijo Sam, siempre ejemplar en su conducta doméstica, se había suscrito a media docena de revistas. No le interesaban las publicaciones deportivas, ni las de mecánica, ni las de fotografías de mujeres desnudas. De estas últimas le abastecía de cuando en cuando su amigo Ralph, que tenía en su casa un arsenal de pornografía con todo lo necesario para casos de urgencia.

Vivíamos en California.

Las revistas a las que mi hijo se había ido suscribiendo poco a poco eran de animales; de caza y pesca; de tribus salvajes; de naturalezas vírgenes. Todo lo que fuesen formaciones geológicas raras, plantas exóticas, pájaros, volcanes, grupos étnicos en vías de extinción, felinos de gran tamaño, ofidios, altas cataratas, monjes tibetanos, etcétera, lo asimilaba Sam con facilidad y provecho extraordinarios. Tenia para este tipo de información una retentiva casi milagrosa, y solo le bastaba leer por encima el nombre de una flor del Amazonas, o el de un bicho del Caribe, o el de una comunidad perdida en el corazón de Africa, para que se le quedase grabado en la cabeza. Sí; recordaba los nombres, y recordaba también otros datos, por difíciles y recónditos que fuesen. Podía, por ejemplo, repetir de memoria como ciertos aborígenes de Australia cocinaban el *goanna* o lagarto gigante; o el significado preciso de los signos que pintaban sobre peñas y rocas en las proximidades de algún manantial del desierto. Si se le preguntaba cuales eran las características especiales de tal medusa o tal gusano, las recitaba de un tirón, sin apenas darle importancia a la cosa, como si conocerse al dedillo las dimensiones, los hábitos reproductivos, la expectación de vida y la dieta alimentaria de la *Marplysa*



Sanguínea o del *Callipallene Brevirostis* fuese lo mas natural del mundo. Si salía la conversación del Pacífico Sur (lo cual podía muy bien suceder una vez al mes), Sam hacía gala de poseer conocimientos aún mayores que los de un Humboldt o un Malinowsky. De la vida sexual de los salvajes de la Melanesia, de como y cuanto follaban, no había persona que supiese mas. Era una fascinación escucharle a Sam, en presencia de toda la familia, describir con pelos y señales los diversos tipos de copulación que se estilaban entre los nativos de las islas de Nueva Guinea. Según los datos que mi hijo manejaba con tanta soltura, aquello debía de ser la caraba: muchachos de diez o doce años que vivían juntos en una *bukumatula* o residencia de solteros, y cuya ocupación casi única era adornarse el cuerpo con flores, collares y pinturas, para así atraer a las chicas del vecindario y joder con ellas a todo trapo cuantas veces les diese la gana. Y otras cosas.

Huérfano de madre, Sam se había criado conmigo y con sus dos hermanas mayores, Lisa y Clara. Con la pérdida de Sandy —mi mujer de tantos años—, sufrí lo indecible. Y de no haber sido por aquellos tres hijos, lo mas probable es que mi vida hubiese concluido a poco de terminar la de ella: desesperado y solo, tal vez bajo las ruedas de un tren, o envenenado por voluntad propia con alguna sobredosis de las múltiples píldoras que había en el botiquín de nuestra casa.

Sam no tenía un futuro claro. Había ingresado en la Universidad y no era mal estudiante. Pero elegía asignaturas muy dispares, lo cual era indicación de su falta de norte. No acababa de decidirse por una carrera concreta. Mi profesión —la urología— no le interesaba lo más mínimo. El pensamiento de tener que andar todos los días examinando próstatas, uretras, vaginas, vejigas y riñones le sacaba de quicio. Y con razón. A mí me disgustaba igualmente aquella sordidez médica. Pero de alguna forma tiene uno que ganarse la vida, y a mí me había tocado ésa.

En cuanto a Lisa y Clara, aunque vivían aún bajo el techo familiar, se habían independizado económica y emocionalmente nada mas cumplir la mayoría de edad. Trabajaban de ocho a cinco fichando libros en la Biblioteca Municipal. Su sueldo era modesto, pero las permitía pagarse los gastos personales y hasta algún viajecillo de recreo con sus novios. En estas excursiones, las dos parejas hacían vida marital por unos días. Cuando regresaban, su régimen volvía a la normalidad y se convertía en relación mas distante y serena.

Así las cosas, Sam me vino una tarde con una colección de fotografías que le había enviado desde Tanzania un conocido suyo.

— Mira, papa —me dijo—. Quiero que veas estas fotos del río Grumeti. Me las manda Kisumu Gnundi. Son de cocodrilos.

Y me dejo sobre la mesa del despacho un sobre grande de color manila con remite africano.



Había olvidado decir que Sam tenía bastantes amigos afroamericanos con los que se comunicaba muy bien. De cuando en cuando venían a nuestra casa y charlaban con nosotros. El amigo que le enviaba desde Tanzania las fotografías de los cocodrilos era uno de ellos, un muchacho con aficiones periodísticas. Estas lo habían llevado al Parque Nacional de Serengeti con una beca de estudios, suficiente para pagarle los gastos durante los tres meses que iba a durar la aventura.

Poco antes de que Sam me dejara sobre la mesa del despacho el paquete de fotografías, Clara y Lisa me habían recordado que aquella noche íbamos a ir al auditorio de la Biblioteca para asistir a la Fiesta Anual de Lectores Extranjeros. Era aquélla una fiesta bastante rara, pero de intención desinteresada y noble. Una vez al año, los directivos de la Biblioteca, para probar que debía fomentarse el trato con los diversos grupos de inmigrantes que poblaban la villa, organizaban un espectáculo musical en el que participaba una gran cantidad de personas.

Familias enteras de filipinos, chinos, coreanos, senegaleses, indios, malayos y demás acudían anualmente a este espectáculo de variedades que se celebraba en su honor. Cantantes, instrumentalistas y bailarines salían de entre sus filas e interpretaban piezas folklóricas de sus respectivos paises. Se cocinaban platos típicos. Se hablaban los idiomas propios.

Total, que tuve que aplazar la cita con las fotos hasta que volviéramos del festival en cuyos preparativos Lisa y Clara habían gastado tanta energía.

Cuando llegamos los tres al salón de actos, una mujer de pelo negro y mecha rubia repartía los programas. Lo hacía con la sonrisa en los labios. La gente llegaba, recogía el programa de sus blancas y nerviosas manos y buscaba sitio donde sentarse. Como la función iba a ser gratis, el local se llenó enseguida. Daban, encima, café. Sobre una larga mesa había varios paquetes de vasos de espuma, dos cafeteras eléctricas, tacos de servilletas de papel y media docena de tarros de azúcar.

La de la mecha rubia era mujer de unos treinta años, de estatura mediana, de buena figura, de rostro ojeroso, de dientes largos. Cuando se dirigió a nosotros, notamos inmediatamente que tenía acento bostoniano. No podía ser de otra manera. En Boston hay infinidad de mujeres así. Como, ademas, la población femenina de allí tiende al granate como tono dominante en el capítulo de polvoretes y carmines, el contraste de colores puede llegar a ser brutal.

La mecha rubia ponía en la cabeza de la repartidora de programas una banda de alegría. Pero todo lo demás era en ella de una tristeza de guiñol. Y hasta sus manos, tan hermosas, lucían en las uñas un esmalte de sangre coagulada que inspiraba toda clase de pensamientos. Aquellas manos habían sido hechas para empuñar cualquier otra cosa que no fuera un mazo de programas musicales.

Les pregunté a Lisa y Clara si la conocían, y me dijeron que no.



2.

Apenas si presté atención a las diferentes actuaciones. Chicos y chicas fueron soltando sus números en medio de abundantes aplausos y bravos. Yo estuve todo el rato fijandome a partes iguales en la mujer de la mecha rubia (se había colocado a mi derecha y la sorprendí varias veces mirandome con el rabillo del ojo), y en el niño de cara asimétrica sentado con su madre en primerísima fila. Si el mundo fuese mas justo, a él debían haberle sido dedicadas las piezas de amor que allí se estaban cantando. Los niveles de sofisticación que habían alcanzado las facciones de aquel crío tenían por fuerza que ser obra de algún dios. Ni las mas altas cimas del surrealismo podrían haber concebido aquella faz de oliva, con ojos y pómulos independientes, con orejas dispares, con sinuoso lóbulo frontal, con parpados de cera negra.

— Son egipcios —me susurro Clara al oído señalando a la joven madre y al niño—. Vienen mucho a la Biblioteca a escuchar libros infantiles que tenemos grabados en árabe. El peque es medio ciego.

Suspiré en silencio. Y cuando quise darme cuenta, habíamos llegado al plato fuerte de la velada. Tony y Martha Fontana, invitados de honor, iban a cerrar la sesión cantando a dúo. Jamas había oído hablar de ellos.

— ¿Quiénes son? —les pregunté en voz baja a mis hijas.

— Pero, ¿no lo sabes?

Negué lentamente con la cabeza.

— Son muy conocidos aquí —me explico Lisa—. Cuando eran mas jóvenes trabajaron en películas de Hollywood. Ya veras.

El piano estaba esperándolos en el centro de la tarima que ahora empezaba a iluminarse un poco mas, al tiempo que un señor casi anciano, calvo, con aspecto de oficinista, irrumpía por una de las puertas del fondo arrastrando de la mano a una vieja dama pelirroja, baja, gruesa, con amarillo vestido de seda y zapatos blancos. Eran los Fontana.

— Sam debería haber venido con nosotros -musito Clara-. ¿Por qué no lo hace nunca?

— Si no ha querido venir, peor para él -decía Lisa en voz baja.

No quise intervenir. Pero, ¿como imaginar que Sam pudiese nunca descender tan bajo? ¿Meterse en aquel hoyo? Pensaría, y con razón, que todos los hombres y mujeres que cantan son tipos de cuidado; que quienes viven de su voz tienen una manera de ser que los aparta de lo normal, pero no para alzarlos a las alturas de la genialidad, sino para precipitarlos en los barrancos del desvarío. Sam estaría a aquellas horas matando la tarde en el Museo de Ciencias Naturales, como era costumbre suya, extasiado en la



contemplación de alguna *Ilyanassa Obsoleta* o de una *Chrysaora Ouinquecirrha*, por mencionar solo dos posibilidades.

Comparada con la de escuchar a Martha y Tony Montana en el abarrotado salón de actos de la Biblioteca Municipal, la ocupación de mi hijo era incuestionablemente mas aristocrática y sublime.

Los cantores no habían abierto aún la boca, cuando el niño egipcio de cara asimétrica se deslizo hasta el suelo de moqueta verde, mordió a su madre en los cañones del pantalón y se subió otra vez al asiento como si no hubiera pasado nada.

Vi con claridad que habla llegado el momento de salir de allí. De pronto me entraba la prisa de irme paseando a casa y abrir el sobre de fotografías que Sam me había dejado en el escritorio.

— ¿Te vas ahora, antes de que empiecen?

— Sí —les dije a las niñas—. Pero no os preocupéis de mí. Necesito despejarme un poco y voy a volver andando.

Clara y Lisa se encogieron de hombros y fabricaron en la semioscuridad de la sala un gesto de resignación.

— Ya me contaréis luego —añadí mientras me levantaba.

A gachas, procurando no hacer ruido, fui deslizandome por entre la fila de butacas rumbo al pasillo lateral. A la mujer de la mecha rubia la rocé intencionadamente las rodillas con mis piernas.

Ella no se movió. Pensé que a lo mejor aquella inmovilidad suya podía ser el principio de algo. Quizá le interesara el espectáculo todavía menos que a mí, y estuviese esperando que alguien la invitara a dar un paseo y se la llevase después a la cama. Pero ¿como saberlo? No era cuestión de que yo se lo preguntara. No había tiempo para eso. Si de verdad ella quería salir de aquella gruta y venirse conmigo, que lo hiciera por sí misma sin esperar a que de mi saliese una invitación en regla. Lo único que yo podía hacer era apretar fugazmente con mis piernas, de camino hacia el pasillo, sus blancas rodillas. Y así lo hice.

La mujer de la mecha rubia no se unió a mí hasta que me hube alejado dos manzanas de la Biblioteca. Llevaba el bolso colgado al hombro, y sus tacones golpeaban ruidosamente las losetas de la acera.

— Al niño de piel de aceituna y facciones deformes —me dijo a poco de alcanzarme, cuando ya caminábamos juntos— lo he visto muchas veces en la playa con su madre. Somos medio amigas. Ella me cuenta de los calvarios que tiene que pasar con la criatura.

— Pero ¿qué hace?

— Cosas muy raras.

— ¿Por ejemplo?

— Por ejemplo, pescar almejas. Con un palo y un cubo, baja a la playa y cava pozos en la arena para sacer de allí almejones del tamaño de un

huevo, de pulpa marrón, incomestibles y fétidos, que luego se lleva a su casa y alimenta con restos de merluza frita y tripas de sardina.

— ¿Como?

— Pues, muy fácil. Las almejas abren de cuando en cuando sus valvas de concha, emiten una suerte de trompa viscosa y gorda, y chupan lo que el niño les pone delante.

— ¿Y aguantan así mucho tiempo?

— Tres o cuatro días. Cuando los almejones se mueren, el chico dice que hay que ir a por mas. La madre piensa, y con razón, que eso no es plan. Y por eso aprovecha cualquier coyuntura para intentar que su hijo desarrolle hábitos nuevos. Aun contando con su oligofrenia, ella espera que se aficione algún día a otra cosa. A la música, por ejemplo. De ahí, que se lo lleve a festivales y conciertos siempre que puede.

La mujer de la mecha rubia dijo llamarse Amelia.

Primero anduvimos un rato codo con codo, y luego se ofreció a llevarme a mi casa en coche.

— De acuerdo —dije—. Déjame que recoja allí unas fotografías, y después nos vamos a un bar a tomar algo y las vemos juntos, ¿te parece?

— Fotos, ¿de qué?

— De cocodrilos.

Asintió con la cabeza. Por lo visto, estaba dispuesta a todo. Pero antes tenía que contarme su historia. Lo hacía en el coche, con la vista fija en la calzada, aferradas las manos al volante.

Amelia tenía un problema personal. A pesar de haber cumplido los treinta años, su padre y su madre seguían tratándola como si fuese una niña de diecisiete. No querían que fuese a ninguna parte. Le decían que todos los hombres eran unos guarros y que solo les interesaba abusar de las mujeres. Era extraño que en los años 90 continuaran pensando así. Pero los padres de Amelia hablan cogido esa costumbre y era imposible sacarlos de sus trece.

Durante una temporada, y a pesar de que su hija no había dado nunca muestras de entusiasmarse con asuntos de iglesia, pensaron en internarla en un convento de teresianas. Hasta llegaron a hablar seriamente con la Madre Superiora de una comunidad vecina. Pero cuando, hechos los necesarios preparativos, vino el momento de la verdad, Amelia se encerró en el cuarto de baño y se abrió las venas de los brazos con una cuchilla de afeitar. El padre forzó la puerta y logro cortar la hemorragia con esparadrapos y toallas, llamo a la casa de socorro, y entre unos y otros lograron impedir lo peor.

Ahora bien: a raíz de este episodio, las relaciones en el seno de la familia habían empeorado todavía mas. Primero, se mudaron todos a California; en segundo lugar, y a fin de evitar futuros intentos de suicidio, los



padres de Amelia quitaron todos los pestillos y cerraduras de la casa y le compraron a su hija un perro pastor que no la dejaba ni a sol ni a sombra. Era un perro especialmente adiestrado para impedir suicidios. En cuanto el animal detectaba en su *prótegée* algún movimiento sospechoso, se echaba encima de ella, la inmovilizaba en el suelo y la lamía la cara. En varias ocasiones Amelia había intentado envenenar a su guardián con croquetas de cemento sin fraguar, con lejía diluida en leche condensada, y con otros procedimientos. Pero el perro aquél tenía un olfato de jabalí, y no había modo de engañarlo. Enseñado, como estaba, a estropear los suicidios de los demás, sabía defenderse bien cuando alguien atentaba contra su propia vida.

Lo único que a los padres de Amelia les parecía bien que ella hiciese sola, era lo de repartir programas en funciones gratuitas. Y esta ocupación, en sí aburrida y poco estimulante, se había convertido en un acto liberador que la prisionera estaba dispuesta a conservar a toda costa. En días de reparto, se le permitía salir de casa y no volver hasta las once de la noche. Era en esas jornadas cuando Amelia podía vivir un poco. Robándole tiempo al tiempo, iba a la playa, intentaba conocer a algunos hombres, paseaba por barrios desconocidos. Como la tasaban el dinero y la gasolina del coche, aquellas escapadas tenían que ser por fuerza muy breves.

La vida de Amelia era, pues, un infierno, pero ella no tenía nervio suficiente para rebelarse.

— ¿Y lo del suicidio? —le pregunté cuándo terminó de hablar—. Se te habrán quitado, por lo menos, las ganas de matarte, ¿no?

— De momento, sí —me contesto—. Ya veremos lo que pasa de aquí a unos años.

Llegábamos a las inmediaciones de mi casa. Le dije que aparcase frente al garaje y que me esperara. Solo tardé unos minutos en subir al despacho, coger el sobre y regresar al coche.

— Vámonos a Freddy's a tomar algo —dije—. Allí tienen buen escocés y hay poco ruido. Podremos ver las fotos tranquilos.

Antes de arrancar, Amelia volvió la cabeza hacia mí, hizo un guiño de conformidad y me miro con ojos de ternura y de alegría.

3.

El Grumeti, en la cuenca del Alto Nilo, solo lleva agua parte del año. Es uno de los ríos que van a parar al lago Victoria después de atravesar el parque Nacional de Serengeti, en Tanzania. A medida que avanza la estación seca, el Grumeti va fragmentándose en grandes pozas de agua estancada a

las que, mediado el mes de junio, numerosas manadas de ganado salvaje —ñús, antílopes, búfalos africanos, cebras— acuden a beber en su marcha migratoria hacia las tierras húmedas de Uganda.

Esas charcas están infestadas de cocodrilos gigantes que miden quince metros y pesan mas de una tonelada.

Los animales que van a abrevar al Grumeti llegan en masa hasta la orilla, empujandose unos a otros. La polvareda que forman con las pezuñas les impide ver los ojillos y los orificios nasales de los temibles anfibios que esperan pacientemente medio sumergidos en el agua. Al acecho, inmóviles como rocas, aguardan el momento oportuno para lanzarse contra las pobres bestias sedientas y arrastrar a la víctima de turno hasta el fondo, para allí ahogarla y devorarla.

Las fotos que desde Tanzania le había enviado a mi hijo su amigo Kisumu Gnundi recogían el instante en que un grupo de cocodrilos emergía de pronto del semiseco Grumeti y atacaba a una manada de ñús. En nutrido tropel, estos cuadrúpedos, muy parecidos a los toros y vacas comunes, se habían puesto a calmar la sed y eran sorprendidos por el asalto brutal de una familia de reptiles gigantes.

Sentados en la barra de *Freddy's*, Amelia y yo fuimos examinando cuidadosamente aquella colección de fotografías increíbles. En una de ellas, un cocodrilo había apresado con las fauces las patas traseras de un ternero y tironeaba furiosamente de él. Se veían los ojos redondos, aterrados de la víctima, al hacer ésta esfuerzos inútiles por liberarse de su verdugo. La foto siguiente mostraba como el ternero, aún vivo, desaparecía bajo el agua turbia dejando en la superficie una gran mancha de sangre negra.

En otra instantánea, un toro semitumbado en la arena de la orilla padecía en el morro la atroz dentellada de un enorme saurio surgido como por milagro del fondo del río. Sin soltar su presa, el cocodrilo iba reculando hacia el agua mientras el indefenso ñú pataleaba de dolor y desesperación ante la cercanía de su muerte segura.

Las demás fotos eran por el estilo. Una vaca ya muerta, era descuartizada y engullida entre un remolino de espuma ensangrentada. Otra res, mutilada hasta lo irreconocible, flotaba en medio de la charca; uno de sus cuartos delanteros acababa de serle arrancado del resto del cuerpo y era triturado por dos mandíbulas de hierro.

— ¿Y dices que estas fotografías son de tu hijo? —pregunto Amelia tratando de ocultar el miedo y la repugnancia que le habían producido aquellas imágenes.

— No las ha sacado él. Se las ha mandado un amigo suyo que está ahora en Tanzania.

— Cuánto horror, ¿verdad?



— A mí no me lo parece —mentía yo—. Esos bichos tienen que subsistir igual que los demás. Es la famosa lucha por la vida. Matar para vivir. Lo de siempre.

Amelia quería que hablásemos de otras cosas. Miraba el reloj contando los minutos que le faltaban para poner punto final a aquel rato de libertad.

— ¿Tienes que marcharte ya? —dije.

— Solo me queda un cuarto de hora. Pero quizá podríamos vernos alguna otra vez. Para charlar un poco.

Abrigaba con sus manos blancas el mediado vaso de whisky.

— Claro, mujer. Dime donde puedo encontrarte.

— Lo mejor —razonaba Amelia con vacilación—, lo mejor sería aprovechar un rato de playa. creo que el martes próximo estaré allí por la tarde.

— ¿Te toca repartir programas ese día?

Triunfalmente, Amelia decía que sí y esbozaba una sonrisa de complicidad a la que yo, contagiado por su júbilo, correspondí al punto.

La verdad es que todo aquello estaba resultando bastante absurdo. Lo único aprovechable del día había sido el regalo fotográfico de Kisumu Gnundi. ¿Como se las habría arreglado para captar aquellos instantes? ¿Habría tenido que poner en peligro su propia vida?

Amelia me decía adiós con la mano tratando de sacarme de mi repentino aislamiento.

— ¿El martes? —me recordaba con prisa, como quien manda un urgente mensaje de socorro.

— El martes —confirmaba yo, distraído.

— Puedo dejarte ahora en tu casa.

— No —respondí—. Volveré mas tarde en taxi. Quiero quedarme unos minutos mas viendo las fotos éstas.

Amelia se daba la vuelta y yo la veía por detrás, contoneando ligeramente su cuerpo de mujer que espera. Llevaba un ancho cinturón de cuero que descansaba sobre la curva de sus caderas. Me quedé prendido en el pensamiento de estar en la cama con ella, con una loca. Ya habría tiempo para hablar de eso cuando volviéramos a vernos. Para entonces, los cocodrilos del río Grumeti se habrían esfumado de mi memoria.

4.

Luego los acontecimientos se sucedieron con rapidez vertiginosa. Aquella noche, mi hijo Sam llamo desde el aeropuerto minutos antes de que Clara y Lisa regresaran del festival. Sonó el teléfono cuando yo acababa de entrar en el vestíbulo.

Sam hablaba con calma. Me decía que había sacado del Banco todos sus ahorros; que había tomado un billete de avión para Nairobi (con sustancioso descuento estudiantil), y que allí iba a reunirse con Kisumu para sacar algunas fotos juntos; que volverían muy pronto; que todo estaba en orden. Colgó sin darme apenas tiempo de abrir la boca.

Casi inmediatamente después llegaron Clara y Lisa. Nada mas verlas me dí cuenta de que las dos habían estado llorando.

— ¿Qué ha pasado?

Lisa fue la primera en hablar:

— Una tragedia —dijo entre contenidos sollozos.

— ¡El niño egipcio, el niño deforme! —tercio Clara con voz histérica.

— Calma, calma —aconsejé a mis hijas cogiendo a ambas por el brazo y andando con ellas hasta el tresillo del salón de estar.

Allí, sorbiendo de las tazas de tila que yo les había preparado, me contaron con pelos y señales el episodio: Tony y Martha Montana, cuando mas embebidos estaban en la interpretación a dúo de una romanza, habían sido atacados por el chico de la cara asimétrica. Como si fuera una alimaña, el de Egipto había saltado repentinamente al escenario y se había abalanzado sobre los dos vejestorios logrando morderles en la garganta. Ambos cantantes habían tratado de liberarse de su inesperado enemigo, pero sus esfuerzos habían resultado vanos. Clara y Lisa me aseguraban que aquel pequeño monstruo de agudos colmillos, cara olivácea y parpados semicerrados, tenía la fuerza de una bestia selvática. Malherido el pobre Tony, el subnormal la había emprendido entonces con Martha, pulverizando de un mordisco su collar de perlas falsas.

— ¿Habláis en serio? —exclamé alarmado, viendo crecer en mi fantasía un turbión de imágenes confusas.

— ¡Y tan en serio! —corroboraron ellas—. Como que es probable que la pareja no salga de ésta con vida. Menos mal que la que tocaba el piano asusto al agresor aporreando unos acordes y dando voces.

— ¿Y el chico?

— En el manicomio, que es donde debería haber estado siempre. Se lo llevaron unos loqueros después de ponerle una camisa de fuerza y de calmar a su madre con unas pastillas. A Tony y a Martha vino una ambulancia a recogerlos...

Sin saber por qué, esperé impaciente la llegada del martes. Amelia me había indicado cual era su favorito rincón de playa, y hacia allí me dirigí poco después del mediodía, decidido a buscar en aquella mujer lo que no había podido encontrar en otras. ¿Sería ella la encargada de llenar el vacío que la muerte de mi adorada Sandy me había dejado en el alma?



Cuando logré distinguir su silueta entre el gentío, Amelia estaba haciéndome señas. Se había puesto un rojo bikini y corría hacia el mar hollando con sus pies la arena de la playa. Quería, sin duda, que yo la viese darse un chapuzón.

— ;Amelia! —grité agitando también los brazos para que ella se supiese reconocida y observada.

Se hundió en la espuma, solo para emerger tras unos segundos y volver la cara hacia mí, radiante de alegría. Con el agua hasta la cintura, inicio el vadeo de regreso, escurriéndose el pelo con las manos. Diez metros la separaban de la orilla, cuando aprecié la expresión de dolor que de pronto desfiguraba su rostro. Ni siquiera le dio tiempo a pedir auxilio. Fue como si algo la hubiese atenazado por las piernas y tirase de ella con violencia.

Por unos instantes chapoteo con las manos sobre la superficie, tratando de mantener el equilibrio. Todo inútil. Arrastrada mar adentro, Amelia quiso hacerme un gesto de último adiós que quedo interrumpido por la brusca sacudida que definitivamente sepulto su cuerpo bajo las olas.

Corrí hasta el lugar desde donde el salvavidas de turno, sentado en alto mirador, vigilaba medio dormido los movimientos de los bañistas. Le expliqué a trompicones lo que pasaba y señalé nervioso el punto preciso en el que Amelia había desaparecido.

El hombre se echo los prismáticos a la cara y observo cuidadosamente, al tiempo que negaba lentamente con la cabeza. Luego me los entrego a mí para que yo echase también un vistazo al mar azul, inmenso, sin rastro sospechoso alguno.

Me marché de allí desolado, musitanto una disculpa por mi posible error.

El resto del día lo consumí andando por el muelle, por el paseo marítimo, por otros lugares que no había visitado desde hacía años. Cuando por fin llegué a casa, un movimiento reflejo me llevo hasta la mesa del despacho. Cogí el sobre de las fotografías, encendí un pequeño fuego en un rincón del jardín, y allí fuí quemándolas una por una. Bajo las llamas, los cocodrilos se retorcían como si estuviesen dando coletazos.

La jubilación forzosa de Tony y Martha Montana, hecha pública dos semanas después del incidente con el chico egipcio, sumió a Lisa y Clara en un estado de depresión incurable. Se lamentaban de que aquella pareja de cantantes hubiese muerto definitivamente para el mundo de la música. Se preguntaban qué sería de ellos. Ambos sexagenarios y sin voz, ¿cómo podrían justificar por mucho más tiempo su ya achacosa existencia?

En cuanto a Sam, va ya para dos años que nada sé de él. Recibí una postal en la que me comunicaba su llegada a Nairobi, la feliz reunión con su amigo Kisumu, y sus planes conjuntos de emprender una excursión

fotográfica por el río Athi. Iba a ser, me contaba Sam, un descenso en canoa, que terminaría en Malindi, ya en las costas del Océano Indico. Desde allí regresarían los dos a la capital en una avioneta del Gobierno kenyata.

Aunque sin más noticias suyas desde entonces, sigo negándome a aceptar la verdad.

Carlos Mellizo





El delirio de la lucidez

La poética de Paul Valéry

Un señor poco tranquilizador, del
que conviene desconfiar.

P.V. sobre P.V.

La poesía pura

En el mundo de la poética valeryana, la poesía pura es aquélla de la cual puede abstraerse el contenido y considerarse exclusivamente en cuanto a sus modos formales. La forma, a su vez, es el conjunto de atributos sensibles que tiene un texto, que le permite durar, salvarse de la disolución (por el olvido, la desatención, las objeciones críticas). La forma eficaz actúa sobre lo invariable del hombre, lo que tiene de orgánico: su «naturaleza». La forma, en otro orden (el semántico) es lo indescifrable del lenguaje, lo que se resiste a la comunicación. Cuando hay transmisión de ideas, la forma se destruye y el texto perece. Es el destino de todo discurso «terso», claro, transparente. Por el contrario, la poesía reactualiza sus efectos y reaviva sus músicas cada vez que se la lee. Noble y misteriosa, construye una lengua aparte (o interna) a la lengua establecida: la *lengua mandarina*. De este modo, el lenguaje se reorigina en la lectura, a la vez que, por producir este «efecto de origen», se reclama de su propia inmemorial antigüedad.

Esta *lengua* también arrastra consecuencias cognoscitivas, ya que siempre decir es saber (un saber con sabor, no la sabiduría, según gusta distinguir Barthes). Es la duda la que lleva a la forma, así como la certeza pide ser comunicada. País de incrédulos, la Francia de Valéry medita sobre esta pureza del discurso.

Si la poesía pura alcanza la fórmula del poema, plantea duras exigencias de lectura: debe ser leída de un tirón, no admite prolongaciones ni desarrollos internos, resúmenes ni traducciones. Todo lo contrario de la novela. Así discurre Valéry ante su hermano y oponente, Marcel Proust. Cuidado con tales familias.

La prosa es un discurso que llena siempre el mismo oficio, aunque cambien sus términos. No la poesía. Cambiar de términos es cambiar de oficio. En el mundo del simbolismo, son aconsejables los oficios de tinieblas. Valéry explicita sus procedimientos:

> En todo asunto, y antes de cualquier examen sobre el fondo, considero el lenguaje; acostumbro a proceder como los cirujanos que, ante todo, lavan sus manos y preparan su campo operatorio. Es lo que llamo *limpieza de la situación verbal.*
> *(Poésie et pensée abstraite)*

Tal cirugía tiene dos límites, dos extremos que no puede sobrepasar: la música y el álgebra. La primera es el modelo de la poesía, la segunda lo es de la prosa. Sabemos que los modelos nunca se alcanzan, de modo que no hay poesía puramente musical ni prosa estrictamente algebraica. En ambos tipos de discursos pervive la nostalgia por el inabordable paradigma.

La forma pura es, en otro campo (el religioso, el de la ética trascendente) un ejercicio ascético de renuncia: el espíritu dimite de todo instrumento que no sea verbal y la verbalidad pura comienza a funcionar como un sistema de actos y de contrastes organizados. Hay aquí, como queda dicho, una fe en juego, algo religioso, la confianza en una exterioridad: la racionalidad propia del lenguaje. Hay un pensamiento en todo verso, pero está oculto como la sustancia nutritiva lo está en la carne del fruto (cf. *Mémoires du poète*).

La poesía pura puede detectarse, operativamente, por algunos síntomas. Valéry describe tres: lo extraordinario de sus verdades, su perfecta adaptación al dominio de lo perfectamente inútil y la probabilidad aparente que se impone al dominio de lo improbable. Todo esto es cerradamente coherente, pues ¿qué puede ser menos útil que una verdad extraordinaria, que sólo sirve para una ocasión única, que está fuera del orden (de ahí que sea extraordinaria)? Y ¿qué decir de una verdad improbable, que sólo es probable en su apariencia?

Hay una lógica en la poesía pura, una lógica analítica, que trabaja conforme a un modelo químico: un desmontaje de elementos permite llegar al agua pura lo mismo que a la poesía pura. La diferencia está en que los elementos del análisis químico se suponen constantes, iguales a sí mismos (el oxígeno es siempre el mismo oxígeno) y podemos hallarlos en su inmediata realidad *real,* en tanto que los componentes de la poesía pura sólo tienen una *realidad ideal,* a la cual tiende el discurso poético, y que se cristaliza, fragmentaria y discontinua, en el discurso de lo cotidiano. No se trata de una pureza moral, sino de una deducción de la observación atenta. El lenguaje rige una exploración de la sensibilidad y llega a un estado absoluto, del cual surge el poema puro que, a su vez, propone una nueva



operación de lectura atenta, etc., y así hasta el infinito, en una infinita operación dialéctica de depuración.

Por todo esto, la maniobra típica de la literatura es omitir lo esencial, ya que la esencia fija para siempre, ata y sujeta, en tanto la vida del poema en una helicoide de infinito deslizamiento, donde todo está para dejar de estar. Esta inestabilidad de actos instantáneos es su absoluto, un absoluto en curso.

Como caracteres de la obra de arte, Valéry propone una nueva tríada: la pureza del deseo que la mueve (es decir: que sea deseo de la obra y no deseo sustituto o vicario de otro objeto), la imposibilidad de definirla o representarla por medio de una fórmula, y la incertidumbre del «autor» respecto al buen suceso de su acción, dada la independencia activa de la materia con que trabaja (el lenguaje).

Por todo lo dicho, es comprensible que a Valéry siempre le haya interesado más el poema como trabajo, como investigación sobre sí mismo, que el poema como obra terminada, como resultado. La frecuencia con que aparece Narciso en sus versos parece fijar en una imagen la ocupación del lenguaje de mirarse en el espejo de sí mismo y de sorprenderse al comprobar que no es El Mismo, sino Otro.

(La literatura pura es) la fundada sobre el mínimo de excitaciones directas de la persona y sobre el máximo de recursos a las propiedades intrínsecas del lenguaje. Apolinismo puro.

(*Cahiers*, XV, 5LL)

La música proporciona el modelo, según se ha dicho, y ello apela a la música tonal, basada en la resolución de las tensiones. Un oído atento, el del poeta, va denunciando las disonancias que debe resolver el trabajo poético. Disonancias semánticas y, a veces, simplemente fonéticas. Se produce, así, un espacio que es universal (o sea que atañe a todos) pero que no es común (porque no pertenece a nadie). Un universo libre, en el que todos pueden operar sin pretender ningún dominio. Ahí es nada en este mundo de la historia en que es amo quien no es esclavo.

Valéry insiste en un modelo de «buen» poeta que escucha con atención al lenguaje más que le impone tareas operativas. Y es notable advertir cómo encuentra este paradigma entre escritores que, aparentemente, se han propuesto lo contrario, tal el caso de Víctor Hugo. En efecto ¿qué poeta más «contenidista» que Hugo, más preocupado por declarar conclusiones filosóficas y cívicas, de narrar y describir cosas y eventos muy concretos en sus versos? Para Valéry, Hugo emblematiza la poesía pura por otros motivos:

No cesa de provocar las combinaciones del lenguaje, de quererlas, de esperarlas, y de escucharlas respondiéndose.

El poeta puro escucha al Otro que es el lenguaje, le sirve de amanuense, eventualmente lo corrige con su astucia escolástica y hasta es capaz de censurarlo. En esto, Hugo vale tanto como su oponente, como la opción contraria de la poesía francesa decimonónica: Mallarmé, en teoría, y Rimbaud, en acto. Frente a la «literatura ordinaria» (sic: que responde al orden), cuya operatividad es aritmética, pues busca resultados particulares, en los cuales se distingue mal el precepto del ejemplo, Mallarmé eleva su modelo algebraico, que «supone la voluntad de poner en evidencia, de conservar a través de los pensamientos, y de desarrollar para sí mismas, las formas del lenguaje» (*Dernière visite à Mallarmé*).

Desarrollo de lenguaje para sí: ser del no ser y no ser del ser del lenguaje, como quería otro oscuro amante de las tríadas del siglo pasado, Hegel (filósofo que Valéry dijo no haber leído pero cuya presencia dialéctica a través, quizá, de Mallarmé y de sus lecturas hegelianizantes, recurre con frecuencia en nuestro escritor).

Entonces: el hecho poético por excelencia no es el poema (mucho menos, el libro de poemas, una de las fobias de los simbolistas), ni el verso, ni piezas menores de la maquinaria poética (figuras retóricas, rimas o falta de rimas, regularidad o libertad de la versificación, etc.). Lo es, en cambio, el Lenguaje, así, mayúsculo, subjetivizado, activo. Se lo reconoce porque piensa cantando y en su canto no pueden escindirse la música y las palabras. El es quien sostiene la existencia del poema (de los poemas particulares, quiero decir) y no los códigos de cada escuela, que intentan dar apellido a aquel nombre solitario y suficiente, como para sujetarlo a determinada familia.

La función poética es la más espiritual de las funciones de la Palabra, según Valéry, pues no demuestra, ni describe, ni representa nada, sino que hace surgir ideas de las palabras mismas, ejerce el poder de la combinatoria verbal, sin soportar confusiones con lo real (lo exterior, el referente dado). Es función de significancia, productiva de sentido, y no de significación, transmisora de sentido. La significación actúa en la relación lenguaje-mundo por medio del referente, en tanto la significancia actúa en la relación palabra-deseo, arrojando como resultado un referente. Tiene un parecido de familia con el lenguaje místico, con la plegaria, la invocación y el encantamiento, pues crea seres dotados de realidad, a los cuales el lenguaje se dirige, invocándolos.

Hemos dicho que la emoción y la creación (productividad del lenguaje) poéticas actúan inseparables de las formas. Este espacio es el de la apariencia sin ser o, si se prefiere, espacio del ser de las apariencias. O, como formula Valéry: «La belleza es la soberanía de la apariencia». No como en la filosofía, en que la apariencia lo es del ser, sino apariencia de lo que no



es, o de lo que es sólo aparente. He allí el terreno de lo específicamente estético.

Apariencia que no lleva al ser, significancia no sujeta por el referente, la poesía pura lleva al alma «más allá de toda significación finita». El significante poético se propone como inagotable, abismal. Produce un efecto de infinitud. También puede decirse de todo el costado poético del lenguaje, no tan sólo del ejercicio profesional o habitual de la poesía, menos aún de su institucionalización en las oficinas públicas y en ciertos gabinetes privados. Pensemos en los poetas anónimos, en la creatividad del chiste y del acto fallido (que nunca falla, según sabemos), estudiados por ese valeryano que se ignoraba, Freud (Valéry era a menudo un freudiano que quería ignorarse, padecía del mal francés, quiero decir: del pudor).

En cualquier caso, la apelación primaria a una lengua mandarina (palabra que evoca a una casta que existió en China y a una fruta que existe en todas partes) está reuniéndonos dentro de un cerco muy claro: la escritura. El buen escucha del lenguaje, el poeta, aplica el oído y usa la mano (por ello lo inquieta el modelo quirúrgico, según vimos). En la escritura, al revés que fuera de ella (habla, gesto, sueño) la palabra busca antes de encontrar. Escribir, en este estricto sentido valeryano, es construir una máquina de lenguaje en que el espíritu excitado se distiende, venciendo las resistencias reales que se le oponen y que se pone a sí mismo. Se divide y opera contra sí, contra sus negatividades, contra sus carencias, como es el *para sí* hegeliano (cf. *Introduction à la méthode de Leonardo de Vinci*).

El poema es un tercer mundo incierto (de nuevo, la dialéctica) en que se detiene provisoriamente un péndulo en perpetua moción (y en pasajera noción): entre el sentido y el sonido (conforme la conocida definición escrita en *Rhumbs*), entre el realismo que describe con exactitud y el nominalismo que crea objetos por medio de las palabras. Diríamos que la poesía describe con exactitud objetos inexistentes y crea el nombre de cosas sin objetividad. Todo saber previo la carga de impureza. No es lo mismo un pintor de navíos que un capitán de navíos y para siempre ignoraremos el sistema nervioso de la Gioconda, no obstante que Leonardo sabía mucho de la neurología de su tiempo (como Conrad y Stevenson sabían de barcos y Hemingway de escopetas, aunque muchos poetas decadentes jamás han visto un nenúfar).

No hace falta subrayar la actitud antirrealista de la propuesta valeryana, debida tanto a su fidelidad de principios con el simbolismo como a la cercanía de la eclosión realista-naturalista que se produce en el período inmediatamente anterior al de la experiencia literaria de su generación. Era lo dado y no se puede ser sino contra esa inmediatez.



Descubrimiento y entidad, cada verso tiene sus propias razones físicas de existencia. Es una suerte de verdad intrínseca arrancada al azar, un triunfo de la racionalidad del lenguaje sobre la casualidad de la palabra. El conjunto de lo real es un obstáculo para el poeta, es la resistencia dentro de la cual se juega la sublime partida que Valéry considera perdida de antemano, sin aclarar cuál es el vencedor (cf. *Stéphane Mallarmé*).

El modelo realista del escritor es desdeñado por Valéry como mero *écriveur:* quien escribe sobre lo que ha experimentado. El auténtico *écrivain* es el que escribe sobre el futuro de su pensamiento, no sobre su pasado. Busca lo extraño y lo preciso, esperando el día definitivo e imposible de la escritura (tan definitiva e imposible como Dios). Valéry parece revivir el aforismo goetheano: «Te engrandece saber que nunca llegarás». Lenta en su conjunto y vivaz en el detalle, la escritura reúne sus fragmentos en torno a un sujeto que no está dado, y que se confunde con la escritura misma en tanto proyecto de aquel estadio futuro y decisivo. Es una serpiente que es un archipiélago, como el personaje de *La jeune parque.* Las palabras obligatorias son esperadas como una aparición, como una melodía que se desenvuelve hasta concluirse. La música (sonido y estructura) es la realidad de la inspiración.

Lo real de la escritura no está fuera de ella, como para el realismo, sino en su inmanencia, en el deseo que la activa, pues nada es más real que el deseo, cuyos atributos coinciden con los divinos según San Anselmo: Dios es su idea y su realidad, indisolubles (cf. *Avant-propos à la connaissance de la déesse*).

También aproxima a Dios la esencia de la poesía como un par de opuestos: valor nulo-importancia infinita (cf. *Questions de poésie*). El poeta parodiza a Dios, convirtiéndose en un músico del lenguaje: en cada texto propone la organización de un nuevo sistema armónico (al contrario que el músico de la música). Fantasía de perfección y actualidad imperfecta, las carencias del discurso van suscitando su constante significancia, su incesante producción de sentido. Es un proyecto de significación infinita, de fantasía organizada, de incoherencia que funciona, de desorden que actúa, en el cual la ausencia de límites, de orden y de continuidad no son considerados como defectos.

Muy por el contrario, el lenguaje valeryano se precia de lo que no tiene: vale por cuanto le falta (y que reconoce como falta). De ese infinito virtual de carencias, vienen las ideas. Las palabras asoman a lo lejos. La sintaxis, facultad del alma, ordena huecos y llenos.

Pero no basta con esta apertura significante para que exista el lenguaje poético. Debe darse en él la ambigüedad, es decir: la actitud de nombrar aquello que, no obstante su unidad, no tiene un solo nombre ni una sola expresión. En este espacio se organiza un objeto que suele producir un



sentimiento particular, que no toma prestado ningún afecto por otro objeto. Es un sentimiento sin modelo, que podemos llamar *sentimiento estético*. En esa combinatoria peculiar, en la edificación de ese orden intuitivo separado, se da lo que podríamos denominar *la belleza*.

El poeta es irresponsable de su acto, que consiste en ceder su lugar subjetivo al Otro (lo que tradicionalmente se llama inspiración: aspirar un hálito que, como el de ciertas drogas, produce un estado de pérdida de la conciencia personal, de despersonalización). Es un acto gratuito, carente de precio, que tiene la gracia de lo sagrado y lo lúdico.

Como en la voz que canta, esta pasividad es el resultado de lo contrario: de un estado sutil de extrema tensión de la voz (del lenguaje), extremo que le da apariencia de lo nuevo, de lo naciente. La poesía es el espectáculo ideal de la Creación del Lenguaje. Alterando la combinatoria normal, el lenguaje altera sus resultados semánticos y produce unas «analogías nativas» que fingen su regeneración.

Esta regeneración (volver a generar es volver a engendrar, cambiar de padre) tiene un deber inmanente, suerte de ética del lenguaje. Un imperativo categórico (entre Kant y Mallarmé) que consiste en «elevar el verso a la potencia del cielo estrellado». Cosa alta y nocturna, de dudosa iluminación, esta de la poesía.

De ese lenguaje en *status nascendi,* renacido a partir de sí mismo, descargado de la servidumbre cotidiana de arrastrar sentidos consabidos, el poeta surge como un efecto. Él es su obra capital, su obra única y secreta, que se construye y se modela de a poco. Él mismo se regenera, se renueva, hace y se hace en su obra, que es su exterioridad a menudo accidental (cf. *Discours sur Emile Verhaeren).* El propio Valéry, frecuente escritor de páginas por pedido especial, es buen ejemplo de lo dicho: su obra secreta, la obra del Otro, es la mayor parte de su escritura, la cordillera de cuadernos exhumados póstumos.

Esta poética del lenguaje puro y con contenidos abstractos podría calificarse, sin excesiva audacia, de *materialista.* Más aún, de poética únicamente materialista entre las demás poéticas, pues es la única que considera al lenguaje en su materialidad: simbólica, semiótica, semántica, más allá de sus accidentes visuales y auditivos (escritura, voz).

> El poema pone en juego directamente nuestro organismo, y tiene por límite el canto, que es un ejercicio de ligazón exacta y continua entre el oído, la forma de la voz y la expresión articulada.
>
> *(Hommage à Marcel Proust)*

La poesía toma por paradigmas anteriores todas aquellas tareas del cuerpo en que las funciones orgánicas resultan inútiles al funcionamiento

vital: la danza, el arte marcial, la geometría y la comedia. Hay momentos en que el cuerpo actúa al margen de la conversación de la vida, entregado al despilfarro, al puro consumo, a la muerte. Se sale del ciclo de su mismo funcionamiento como organismo, se propone como objeto de su propia imaginación, de modo no orgánico ni mecánico. Produce unos actos inútiles e infinitos, opuestos a la finitud y la utilidad de las actitudes cotidianas.

En esos momentos, el cuerpo se define estrictamente como cuerpo humano. Son momentos de narcisismo, en tanto Narciso es quien se mira vivir, quien es capaz de valorarse, de percibir lo inútil, de cometer actos sin consecuencias físicas vitales. El hombre es el animal suntuario y excesivo, el animal valioso y especular, Narciso danzando al borde de la fuente.

El cuerpo es arquitectura y danza, movimiento que obedece a la música o la provoca. A su vez, la música es un edificio en movimiento, tanto como la arquitectura es música detenida. Al escoger estos modelos para la poesía, Valéry se decide por las artes menos miméticas: las del constructor, el músico y el bailarín. Artes que no pueden imitar porque son el objeto de su discurso. El cuerpo es el objeto del cuerpo en la danza, como la construcción lo es de la arquitectura y el sonido compuesto lo es de la música. Modelos difíciles de adaptar al lenguaje, porque éste siempre es variablemente abstracto e intelectivo. Desafío que vale la pena recoger, sabiéndolo imposible de antemano.

El simbolismo propone al lenguaje como cuerpo, música y casa de sí mismo. No es causal que, en los poemas de Valéry, se repita la escena del cuerpo solitario (generalmente femenino) que se despierta con la primera luz del día. Todo en germen, sin las impurezas de lo particular, el sujeto como un efecto disperso del Todo, lejano aún de lo Mismo (y de sí mismo), confuso y desperdigado sobre la superficie fronteriza sueño/vigilia. Ambiguamente yo y otro, confusamente sujetado al día por el despertar, fuertemente anegado por la noche de un mundo amorfo y oscuro. Un mínimo de conciencia, el estrictamente necesario para concebir lo soñado como una percepción.

Tal vez, a los paradigmas descritos, convenga añadir el desnudo en la pintura, sobre todo a través de los ejemplos analizados por Valéry: mujeres desnudas pintadas por Ingres y Degas. Cuerpo en general, cuerpo que no es de nadie ni está haciendo nada concreto, concepción renacentista del cuerpo humano como tesoro de las cualidades generales y abstractas de la especie.

Materialismo, en fin, del lenguaje como materia de sí mismo, no mera materia donde la idea imprime sus significados fantasmales. Extensión discreta del lenguaje, que puede medirse en sus efectos, los resultados de



su quehacer infinito y abierto. Manos de Narciso que intentan mensurar su imagen en el huidizo espejo de la fuente.

Artificio, ingenuidad

El poeta es gratuito (gracioso) e irresponsable, como todo jugador. Pero no es *naïf.* «Los poetas son ingenuos sólo cuando no existen», sostiene Valéry. Nada, pues, de obediencia a las leyes de la naturaleza reveladas por la ciencia, conforme programa el naturalismo. La «naturalidad» de la expresión corresponde a la vida cotidiana, en la cual aparecen, espontáneos, los lugares comunes, los estereotipos de la comunicación institucionalizada.

El acto poético nada tiene de natural ni espontáneo. Es casi un evento de laboratorio, en cualquier caso: un experimento (lo contrario de la experiencia, que es memoria de lo acontecido de manera natural, o sea inmediata y desatenta).

> La poesía jamás fue para mí un fin, sino un instrumento, un ejercicio, y de aquí se deduce su carácter artificial y voluntario.
>
> *(Cahiers,* 1915)

A diferencia de los experimentos de la ciencia, no es el sujeto en general quien experimenta con las cosas, sino un sujeto supuesto que va en busca de su identidad a través de su desujetación (o extrañamiento) en el lenguaje. El poeta no se expresa en su discurso, sino que se encuentra en él, dando un rodeo por su ajeno dominio. No tiene nada que expresar, en tanto expresar es exprimir, apretarse y sacar de dentro. Por el contrario, el poeta confía en hallarse fuera de sí. De nuevo, la dialéctica.

La expresión del sentimiento verdadero, contra los tópicos del romanticismo vulgar, nunca es poética, sino de una trivialidad infalible. Ante el documento de un afecto auténtico, el lector se encuentra con sus propios afectos, se instala en lo consabido, comparte el sentimiento del poeta, que pasa a ser el lugar común de la afectividad compartida. La propuesta valeryana es la contraria: el poeta debe extrañarse en el discurso y el lector, en la lectura. Ha de vivirse el texto como una experiencia única y, por lo mismo, carente de identidad con cualquier otra experiencia. Volver a sentir lo sentido, re-sentir, es retornar a un tiempo usado por el tiempo, en tanto que la poesía es origen, actualidad pura.

La poesía, pues, no se refiere a nada. No tiene puntos de referencia. No sirve a referentes establecidos, como ocurre con la prosa, que se mueve

hacia algo exterior y lejano, para adentrarse en él y reducir la distancia en proximidad. La poesía parece querer definir los objetos, pero, en realidad, lo que hace es despilfarrar su energía en definirse, en ponerse fines, límites, fronteras. A través de su mismo desarrollo, se cerca con lo que halla y se instala en el lugar así cercado. Siendo el lenguaje creador algo ficticio, el sujeto le resulta extraño tanto como su propio nombre. Se trata de una imposición del lenguaje, algo que viene de fuera y que, por lo tanto, funciona como ajeno. Más allá de lo aparente, nada es tan extraño al hombre como su nombre *propio.*

Una poética de la intermitencia

La poesía aparece en el lenguaje cuando el tono y la velocidad de la lectura se alejan de los mantenidos por el discurso habitual. Se producen, así, otro espacio y otro tiempo. El símil más ilustrativo vuelve a ser la danza. La poesía hace con el lenguaje lo que la danza hace con el cuerpo: sustraerlo de su función ordinaria, sacarlo de la insensibilidad cotidiana, redescubrirlo, renovarlo: experimentar con él un hecho nuevo.

Esta actitud de busca de lo extraordinario hace de la literatura una «ética del rechazo», que consiste en renunciar (de nuevo, el tema valeryano de la dimisión): a la facilidad, a la transmisión directa del pensamiento del autor, a la comunicación plena. La poesía investiga la lógica del discurso, llevándolo a los extremos desde donde se generan constantes estados de extrañeza. Ha de reconocerse el discurso de ese extraño, de ese otro que habita el lenguaje. Leer es un placer penoso, un libro vale en tanto se resiste al lector, proponiéndole un «enigma de cristal».

El síntoma de lo poético es que resulta imposible separar el fondo de la forma, que en el lenguaje cotidiano se escinden constantemente. La alteración de la forma acarrea un cambio del fondo, y al decir forma no menciono tan sólo la forma dada por el autor, sino, sobre todo, la hallada por el lector en la lectura. La reformulación del poema, la transformación que opera cada diversa lectura, altera también, concretamente, su contenido, que es abstracto. La poesía trabaja con usos innaturales y suntuarios del lenguaje, luchando contra los automatismos de la comunicación habitual, proponiendo una comprensión que vale por una invención. Como el billete de Banco, disimula su verdadera naturaleza (ser un pedazo sucio y manoseado de papel) con la provisoriedad esencial de su carácter de signo, que no sirve nunca de sostén a la misma operación y que permite la circulación de algo imaginario: el valor.



La alteración del lenguaje diario por medio de una operación depuradora, altera también al sujeto que emite el discurso: no es el Yo con que me identifican los demás, el estereotipo de mi identidad social, sino un yo «maravillosamente superior», que desconcierta al interlocutor. Un yo asocial, si cabe, o que propone un nuevo contrato social para uso del lenguaje.

El ser que trabaja se dice: Quiero ser más poderoso, más inteligente, más feliz que Yo.

(Choses tues)

El lenguaje poético invierte la lógica del lenguaje habitual. Todo lo que no es extraño pasa a ser falso. Lo reconocible se torna inauténtico y pierde realidad. El cultivo de la oscuridad y de la ambigüedad hace que lo inteligente sea lo opuesto de lo claro. El pensamiento trabaja con lo imprevisible: su desarrollo ya no se identifica con él mismo, con el *sí* mismo: es pensamiento del *no.* Huye, pues, de lo repetible, lo uniforme, lo general. No hay poesía sino de lo único.

Lo único, según sabemos, crea en su torno un hiato de intermitencia. Nada puede ser continuo de lo único. La poética valeryana lo es de la discontinuidad y la intermitencia, como la materia de la física cuántica, como el yo proustiano, como toda la lógica posmoderna. El objeto bello no tiene puntos de comparación, ni referencias. Sólo lo inexistente es bello, en tanto carece de existencia genérica. La poesía es el infierno de las cosas incomparables.

Estos caracteres hacen de la experiencia poética algo parecido a otros fenómenos de la vida humana. La discontinuidad, por ejemplo, es un rasgo del sueño: la poesía opera como un sueño escrito en un estado de extrema vigilia, en que lo soñado se parodiza por la conciencia y la lucidez se parodiza por lo onírico. La poesía juega como un delirio lúcido o como una lucidez delirante.

También sueño y poesía se parecen en cuanto sus componentes son ordinarios y su combinatoria, extraordinaria. Los contenidos de la vigilia se alteran al aparecer en el sueño, por obra de aquella combinatoria. Lo que el poeta hace, pues, no es tanto sentir un estado de agregación particular entre elementos generales, sino hacerlo sentir a los demás. Es un provocador de extrañezas. Convierte el accidente en una generalidad. He aquí lo que ocurre, en el espacio social, con el acto poético, todo lo contrario del resultado de esa cualidad especial (la inspiración) que la opinión vulgar atribuye a los poetas. Cuando reconozco que otro se ha servido de mi máquina vital, cambiando sus ritmos normales, tropiezo (nunca mejor dicho) con la creación.

La poesía aparece, intermitente, en la vida diaria, como una hierofanía o una fiesta. También lo sagrado y lo festivo puntúan e interrumpen la sucesión de lo cotidiano. A ellos dedica la sociedad su excedente, rodeando su comparencia con objetos suntuarios. En analogía con el funcionamiento del cuerpo, la obra de arte se parece a la deyección, si ésta fuera, a la vez, de una materia preciada. «El objeto de arte, excremento precioso como tantos excrementos y deyecciones lo son: el incienso, la mirra, el ámbar gris...» *(Autres rhumbs)*. Mierda y oro suelen confundirse en algunas simbologías escatológicas. El infierno del cuerpo, el vientre, a menudo es el escenario de una proeza iniciática de la que se vuelve con un talismán áureo. La desfloración vaginal o anal también tiene algo de luz negra, de chispazo de placer y de fecundación en medio de la más prieta tiniebla de la carne.

Esta preocupación analógica parece ser común en la época. En casa de Degas, conversaron sobre ella Zola y Mallarmé. El primero sostuvo que a él tanto le daban la mierda como los diamantes. Mallarmé matizó: «Sí, pero los diamantes son más escasos». Cuestión de precio. También el diamante es un carbón envejecido en un abismo sin luz.

El arte, por fin, es intermitente y discontinuo, renovador y de un actualismo absoluto, como el orgasmo. Va de la tiniebla y el sueño (espacio romántico) a la luz y a la vigilia (espacio clásico). Y vuelta a empezar. En cada una de las mitades, la dionisíaca y la apolínea, del mundo, hay un Valéry igualmente intermitente y discontinuo. Uno escribe para sus contemporáneos de la vida. El otro, para su posteridad, para los contemporáneos de su muerte.

Estética de la recepción

Cada acto de lectura altera el texto, lo abre y lo cierra, dejándolo entreabierto para futuras aperturas y cierres. Puede decirse que todo texto tiene una historia intermitente, puntuada por estos hiatos.

> El espíritu del autor, quiéralo o no, sépalo o no, está como acordado con la idea que, necesariamente, se hace de su lector; por ello, el cambio de la época, que es un cambio del lector, es comparable a un cambio en el texto mismo, un cambio siempre imprevisto e incalculable.
>
> *(Au sujet d'Adonis)*

La mayor parte de las obras se vuelven, con los años, imperceptibles o extrañas a la comunidad de los lectores (cf. *Oraison funèbre d'une fable)*. Sin transformarse (sin cambiar de forma aparente) la materia de la palabra (Valéry dice *parole,* la voz que Saussure usa para «habla» en



oposición a «lengua») es transformada, sirve de objeto a nuevas intrusiones de la forma. Esta materia puede momificarse o pudrirse, ser echada al viento como un puñado de ceniza o resistir los abusos de los turistas como impertérritos monumentos de piedra. En general, hay cementerios de libros (bibliotecas, librerías de viejo o de nuevo) y escuetas ciudades con habitantes sempiternos, los clásicos. Los profesores hacen tareas de restauración, los plagiarios y los distraídos se dedican al *bricolage.*

Valéry se ha burlado de la «eternidad» literaria, diciendo que en ella cualquiera puede morir o revivir. Las bibliotecas del olvido atesoran, por lo general, a quienes más se amó en su tiempo (cf. *Voltaire).*

Tengo para mí que nuestro escritor era nostálgico de la obra eterna, de esa que él dice que no existe, la obra hecha de una vez para siempre, que siempre dice lo mismo a todos los hombres. Su necesidad de imaginarse como oponente de sí mismo le hace razonar lo contrario: en la historia nada es eterno. Si acaso, los grandes (el ejemplo es Goethe) repiten a Orfeo, son capaces de bajar al infierno y volver cantando de él, con la sola condición de no mirar hacia atrás.

Como se ve, en Valéry ya está formulada esa novedad tan vieja de la estética de la recepción o lectocentrismo, como se usa decir ahora. También estuvo clara la noción de obra abierta, tan en boga en los años sesenta como parte de una supuesta (o impuesta) estética de neovanguardia. Mallarmé, descifrado por Valéry, propone la lectura del texto como superficie (no tan sólo como suma de renglones), superficie que involucra los blancos, donde resuenan esas voces que Heidegger aconseja escuchar con atención para leer verdaderamente. En ese blancor se arrojan los dados del poeta mallarmeano. Cada vez que se lee, se echan los dados y se desafía al azar. Hay lecturas en que todos los dados enseñan un cero. Y hay jugadores ciegos. Y los hay que inventan su juego. Y los hay que no saben ninguna regla. Y los hay que estudian manuales de juegos de azar. Siempre la escritura reserva sus blancos, sus rincones inéditos, sus espacios natales.

El texto es como una llama tenue que, de tanto en tanto, estalla en chispas. Lo que alcanza una visión neta, en estos momentos de iluminación, es lo legible. Sobre la arquitectura de lo impreso, la lectura dibuja una melodía. Como el escritor, el lector escoge. Lo cual equivale a *intuir previamente los posibles.* De nuevo: como al echar los dados.

Este juego se da entre un *croupier* con una cara supuesta (el «autor») y un apostador enmascarado (el lector). El escritor no puede sólo divertir ni manejar al lector: debe contar con su resistencia, con su opacidad, como quien se enfrenta a un espejo necesario y peligroso. La obra de

arte es un «inmenso trabajo invisible». Como toda labor del espíritu, está inacabada, pues lo propio del espíritu es la inconclusión. Otra vez: la obra del espíritu sólo existe en acto. El espíritu es productivo, pero indefinible, huye de todo lo que define (o sea: de todo lo que fija confines y finalidades).

Tal dialéctica de la lectura hace de toda obra un texto al acecho. Acechante y acechado. Por ello carece de sentido real y preciso hablar de «un poema en sí mismo», mucho más juzgarlo en sí mismo. Hablar de un poema es hablar de una cosa posible. «El poema es una abstracción, una escritura que aguarda, una ley que sólo vive en la boca de los hombres, y esta boca es siempre lo que es» *(De la diction des vers).* Es decir: la boca del otro es una necesidad y un obstáculo para el escritor, igual que para el amante. Lo mismo ocurre respecto a lo que se suele llamar «el pensamiento de una obra». El objeto del texto es hacer pensar al lector a pesar de sí mismo, sin que ese pensamiento exista de antemano. El texto se propone al pensamiento del lector, pero no pone nada en él.

Dicha relación de lectura permite deslindar el mundo de las cosas prácticas del mundo de las cosas estéticas. El primero es un conjunto de efectos de tendencia finita. De un estado máximo de sensibilidad se retrograda al cero, a la anterioridad, a la anulación. Su modelo es el hambre: al satisfacerla, se aniquila. Por el contrario, el segundo es un objeto finito que tiende a provocar desarrollos infinitos. Como el significante, cuyo modelo es el deseo. Cuando se calma, se vuelve hacia el futuro, para seguir deseando.

Ahora bien, ¿qué fantasía de lector implica el texto valeryano? Se trata de un lector solitario, es decir que lee cuando está solo, o sea: cuando está con otro. Únicamente estamos solos cuando estamos a solas con ese doble. Finalmente, la lectura es una relación entre dos funciones simbólicas: no las subjetividades inmanentes del autor y el lector (Paul Valéry y Perico de los Palotes, ejemplo al caso), sino entre un primer otro y un otro segundo. Ambos, a su vez, inscritos en una cadena infinita donde el uno fue segundo y el segundo está primero y así sucesivamente.

Poesía y saber

De cuanto venimos discurriendo tal vez ya quede claro que la poesía, sin ser sabia, es un saber. Alguna vez, Valéry buscó un modelo para este saber poético y lo halló en la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz. Un sujeto del saber que alcanza la sapiencia renunciando (una vez más) a la sensibilidad, el entendimiento y la voluntad. Es la contemplación,



la sabiduría tenebrosa, propia de Dios. Por oposición, el saber diurno propone sus abstracciones.

La poesía es un saber que sólo puede darse en el acto, viviendo la experiencia poética. Una vez salido de su espacio, el sujeto puede decir poco y nada de ella. Contrasta con el saber filosófico, que todo lo comprende y explica. Es un saber afectivo, el sentimiento de la perfección, un sentirse pleno y, por lo tanto, incapaz de articular nada más. Desaparece el autor, lo mismo que en la experiencia mística. Desaparece el lector, que abandona su casa sosegada y sale a extrañarse a la noche oscura, en busca del amado, inencontrable, contenido en su sola invocación (cf. *Cantiques spirituels).*

La oscuridad se puebla de luces inaccesibles. Se siente ser todo, se tiene la evidencia de no ser nada. El hombre deja de ser la medida de todas las cosas, acaba la antropología clásica. Es, de algún modo, la noche maternal y romántica. Hay apenas dos presencias que sólo se saben distintas. Dos otros que no pueden medirse mutuamente (por lo tanto: inconmensurables) que se contemplan sin entenderse. Tal, una mosca que intenta atravesar un vidrio. Quizá, la fantasía de la memoria perdida, el primer momento en que el niño se percibe distinto en relación a la madre que lo está concibiendo.

Valéry intenta discurrir la experiencia místico-poética echando mano de la figura de Dios, el sujeto absoluto que se ama en sus criaturas. Divinidad dispersa en microsujetos, este macrosujeto es siempre un gran Narciso contemplándose en el grandioso (aunque para él ínfimo) espejo de su creación. Pero, curiosamente, las escenas que da como ejemplo son las de una madre o una diosa seduciendo a un joven: Fedra persigue a Hipólito, la mujer de Putifar a José, Venus a Psyché. ¿Es el deseo, siempre, femenino, porque materno? ¿Es el placer poético una manera fantástica de recuperar el primario saber de sí del sujeto, cuando se intuye deseado por la madre? ¿Es la poesía una manera de decir evitando el dicho fundante: «Yo, tu madre, deseo que seas mi hijo»? Sería abusar de Valéry contestar a estas preguntas, pero no cabe ocultar que alguna respuesta las ha suscitado.

En cualquier caso, el conocimiento valeryano es siempre dialéctico. Lo que él llama «objeto del alma» es la entrada del no ser en el ser. Lo que fue, lo que será, lo posible, lo imposible. Nunca lo que es.

Es un saber ajeno a la verdad, pues lo verdadero, en literatura, es inconcebible. Embelleciendo o aparentando verdad, el arte siempre falsea (cf. *Stendhal).* Más bien, el arte invoca ausencias, hace vivenciar lo inexistente. En este sentido, nada tiene que ver con la verdad, en tanto ésta se reclama de lo presente y lo pleno, de un estadio definitivo del conocimiento en que

un objeto responde exactamente a su concepto correcto. En las convicciones momentáneas del arte, en su apelación a lo vacante, no hay puntos de referencia para comprobar la veracidad de nada.

Valéry se acerca, por esta vía, a un pensador del cual está, en otros aspectos, muy lejos, pero del que conviene conservar alguna analogía, por la contemporaneidad de los textos y la comunidad del espacio mental: Benedetto Croce.

Para Croce, la poesía se distingue por una emoción particular, la que surge de la encarnación del verbo, y que no es la expresión del afecto inmediato. Es el «ocaso del amor en la eutanasia del recuerdo» (*La Poesia*, I, II). La *poiesis* es un conocer como hacer. La poesía es una perpetuidad que recoge lo infinito en lo finito. La belleza no es de las palabras, sino de su situación relativa, de su combinatoria. La poesía, en otra vertiente, es histórica, en tanto no es creación a partir de la nada, sino recreación, es decir que siempre supone una poesía anterior. En ella se produce la unidad intuitiva de lo universal y lo particular, y ésta es su peculiar calidad histórica: no es mero fruto del tiempo, sino productora de historia.

Esta aproximación es útil porque el intento crociano se da en un contexto mental muy distinto: una concepción de lo bello como algo objetivo e inmarcesible, y el intento de construir un sistema de filosofía dentro del cual existe un capítulo estético. Es decir, una epistemología totalmente opuesta a la de Valéry. Para ambos, sin embargo, la acción, la *poïein*, es lo fundamental en la poesía. Si Aquiles piensa en el espacio y en el tiempo, no podrá superar a la tortuga. Si actúa verbalmente, sí. Aunque llegue a un saber incompleto y desorganizado, el que proveen los textos literarios.

El poder cognoscente de la poesía tiene consecuencias estéticas. Si es un discurso que no debe persuadir a nadie de sus verdades, entonces prescinde de la elocuencia. El escritor es quien se ignora, no quien se conoce. La actitud elocuente es, para él, una total impertinencia. Hace conocer al lector a partir de su ignorancia, relacionándolo con lo ignorado. La literatura no tiene nada que decir, tiene que hacer decir al otro. No transmite ni impone ningún decir, sino que lo suscita.

Del otro lado, tampoco el lector tiene ninguna verdad que rija su lectura. Si conoce el sujeto del texto (en el doble sentido de la palabra: el productor y el tema), entonces el *autor* está perdido en la lectura. En ninguno de los dos sentidos del vínculo literario, la literatura es un instrumento de un saber pleno y estructurado (cf. *Cahiers*, 1913).

Si la literatura es un saber que no depende de sus contenidos concretos y fijos (pues carece de ellos) es, entonces, un saber predominantemente formal. El cambio de formas implica un cambio de sentidos, la aparición de ideas distintas. Cuando una idea poética se pone en prosa,



sigue reclamando para sí el verso *(Choses tues)*. En la forma, por fin, reside la fantasía de una culminación óntica, la «cima del ser». La escritura no persigue un destino estético, sino filosófico, un saber intraducible, en que fondo y forma estén decisiva e indisolublemente unidos.

Por otra parte, el saber poético es un saber fragmentario. He aquí una de las tácticas del pensamiento posmoderno, ya anunciada por Montaigne y Pascal (dos clásicos de Valéry, sobre todo el segundo) en los umbrales de la modernidad y en su primera crisis, la del barroco. Entre los fragmentos no hay nada, el conocimiento es también de estructura intermitente. No se trata de fragmentos de un todo, de añicos de un sistema, sino de «fragmentos en sí mismos».

El fragmento como forma operativa del saber está de algún modo impuesto por la ausencia de fin y de origen. El fin no ha llegado y el origen es legendario. Entre ambos, todo lo que puede hacerse es, a lo sumo, un gran fragmento. En broma, se dice que nacemos entre repollos. La espesura de la huerta oculta el origen. Aunque sigamos hablando del universo, resto arcaico de unos tiempos en que el saber tenía centro y disponía de la totalidad. Es como la nada que sigue agujereando la plenitud de la creación, como una divina carcoma, pues Dios hizo el mundo de la nada o, según sostiene Antonio Machado, extrajo la nada del mundo, una vez creado éste. He aquí otra clave para la razón fragmentaria de una posible epistemología posmoderna.

Según se ve, el saber poético dista mucho de otros saberes como, por ejemplo, el conocimiento científico. Éste corresponde a un mundo consabido de antemano en el cual el conocimiento provoca una discontinuidad. La razón opera suponiendo, clásicamente, que todo elemento tiene en el universo un equivalente simétrico. Hay que buscar el eje y de allí partir hacia el doble (operación que Valéry estudia en el método de Leonardo de Vinci). Se concibe, de tal guisa, el universo, la «totalidad fabulosa». El sistema acude para incluir, en principio, dentro de sí, todos los objetos que hay en el universo, a partir de su capacidad para definirlos con un lenguaje único. La ciencia opera, con tales instrumentos, para obtener resultados ciertos o de alta probabilidad. En cambio, el arte consigue resultados de probabilidad desconocida.

Cabe preguntarse qué valor cognoscitivo tienen estos saberes fragmentarios y oscuramente posibles. Tal vez estemos en el mundo de la extrema subjetividad, en el cual conocer es saber dentro de los límites del sujeto, a condición de no salir de ellos. Yo conozco y nadie más conoce lo conocido por mí. ¿Es esto conocer? ¿Es tal inmanencia radical del saber un auténtico conocimiento?

Valéry no llega a tales conclusiones. Por el contrario, para él, la poesía apela también a algo universal, pero que no es intelectivo, sino afectivo y

sensible: todos los hombres participamos de cierta sensibilidad, todos sentimos, de alguna manera, el universo. De esta comunidad fundante surge la única ley de la literatura: «Lo que vale sólo para nosotros, no vale nada».

Historia y poesía

Valéry suele aparecer como enemigo de la historia. Cabe matizar esta conclusión. Lo que Valéry ha cuestionado es la historiografía, es decir el saber documentario de los historiadores. Pero no el carácter histórico del hombre, su historicidad, ni, mucho menos, el de sus producciones, entre ellas, la literatura.

Para Valéry, la historia cabe en esta propuesta paradójica: *La conservación del futuro.* Conservar eso que aún no existe como actualidad, sino como virtualidad, es lo que define el presente y permite tomar conciencia del pasado. Por eso, el mayor enemigo de la escritura es el olvido, que aniquila su historia.

Dentro del tejido de la historia, el Libro ocupa el lugar de objeto supremo, de justificación del mundo. Todo existe para que lo explique un libro, un libro único y total. Es la propuesta de Mallarmé, que nunca ha escrito ningún libro. Es decir: la tarea suprema de la historia es una tarea siempre pospuesta por la historia, una promesa constante.

Por ello, tal vez, la belleza es desesperante, aunque no cualquier desesperación es bella, sino sólo la que «desengaña, aclara y socorre». Es decir: la desesperación en la que el hombre puede apoyarse para seguir adelante por la historia. Ésta produce un efecto de enigma, algo impreciso e inalcanzado, pero que no es ni la existencia ideal del Ideal, ni la prevención hermética del misterio, sino más bien la aparente infinitud del signo finito, el significante.

> Una palabra es un abismo sin fondo. El poder excitante de una palabra es ilimitado. Toda la arbitrariedad del espíritu está aquí a sus anchas.
>
> *(Existence du symbolisme)*

¿Es que hay abismos con fondo? Sigamos.

La historia tiene una dialéctica, dada por su sujeto, que es el espíritu (un poder entre otros, según veremos): todo lo pone en causa, desordena todo orden y pone orden en todo caos. Acción y reacción pertenecen a la misma especie de movimiento dialéctico.

Dentro de este movimiento, el arte se distingue porque promueve la aparición de contrafinalidades o contraobjetivos, por acentuar lo negativo de la dialéctica, excediendo el par causa/efecto. El arte es, en la historia,



la satisfacción que engendra deseo, la posesión que engendra apetito, la respuesta que genera preguntas. Sensiblemente, el arte intenta organizar en sistema este dominio abierto e ilimitado (que provoca efectos de infinitud). Poder de la ausencia y de lo insaciable, poder del deseo, el *amateur d'art* es como un niño que exige que le cuenten constantemente el Cuento de Nunca Acabar. El reino del arte es el reino de este monarca pueril: el *Encore.*

Las tensiones dialécticas sirven para definir lo menos definible de todo, el más vago de sus tramos: el presente. Valéry arriesga una fórmula: un conflicto sin salida entre cosas que no saben morir y cosas que no pueden vivir.

Pareciera que lo activador de la historia es la carencia. «El hombre sólo puede actuar porque puede ignorar» sostiene el Sócrates valeryano (en *Eupalinos et l'architecte).* Es decir: porque sabe que ignora y convierte este saber del no saber en potencia. Sus más hondas miradas se dirigen al vacío y convergen más allá de la totalidad.

A este sistema de mociones corresponde la idea, en tanto cambio o modo de cambio, el modo más discontinuo de cambio, en cualquier caso. La idea es un medio o un signo de transformación, ya que nada es durable en el espíritu, sino todo es transitivo y renovable. Sólo un accidente que busca su ley o se la impone puede dar cuenta de esta discontinuidad efímera y renovada. Un ser-uno-mismo puramente instantáneo, una metafísica de lo actual (convendría asociar estos desarrollos de *L'idée fixe* con la hoy traspuesta filosofía actualista de Giovanni Gentile).

El mundo de la historia es libre, esto es: azaroso. En él no hay conclusiones afirmadas en la Verdad. Toda solución resulta parte de una pluralidad de indiferencias (o equivalencias, si se prefiere). Más aún: el espíritu puede identificarse con el azar. Las leyes son apuestas, jugadas en una mesa de ¿póker, mus, truco, bridge? La razón científica es un juego de azar que intenta descifrar o instituir la regla de juego, cambiable a discreción por su propia naturaleza. Una regla inestable, limitada y, en cierto modo, compulsiva. El espíritu alcanza categoría de tal cuando deviene conciencia del azar (como en Hegel, cuando logra su autoconciencia). Ahora soy consciente de que *devenir* es la palabra menos valeryana del mundo.

En definitiva, la dialéctica del espíritu (y su desarrollo en la historia, conservando el futuro y escribiendo un libro infinito) consiste en una inestabilidad que busca la fijeza para ser y huye de la fijeza para no morir. Así de simple, así de inestable, así de nostálgico por aquello que desaparece y que nosotros colaboramos a que desaparezca.

Dentro de los dimes y diretes de la historia, la literatura plantea una historicidad propia y peculiar. Su carácter es paradójico y Valéry lo ejemplifica con el paralelo Villon/Verlaine. Hay más literatura detrás de Villon que detrás de Verlaine, aunque el primero sea anterior en el tiempo de los almanaques, porque Villon está al final de la Edad Media y Verlaine, en los umbrales de la poesía moderna.

Ocurre que, en arte, el pasado no es necesario. Es un mero supuesto, que podemos repetir o negar. Cuando aparece un artista que logra encubrir o hacernos ignorar estos tratos con lo que fue, produce el efecto de «originalidad» (mero efecto, ya que en el origen no hay nada). A su vez, llamamos influyente al escritor que rescata un rasgo del sistema literario y lo hace notable para los demás. Si lo aceptamos como maestro, nos convertimos en su destino. Mallarmé es el maestro de Valéry porque propende a Valéry. Por su parte, Valéry intentará ser proclamado primogénito y reclamará lo mejor de la herencia, consciente ya de su carácter de heredero. Administrará tal patrimonio mejor que el fundador, pero sabiendo que se trata de algo sucesorio.

Los enemigos del padre lo decoran con sus mejores cualidades cuando lo insultan. Esto también integra la dialéctica de la historia literaria. Por ejemplo, ¿qué mejor elogio para Mallarmé que decirle *oscuro, precioso* y *estéril,* según lo apostrofa la crítica filistea?

Como en el caso general, la historia de la literatura también está movida por el deseo. Valéry usa la rica palabra *envie,* que significa deseo y, a la vez, envidia, o sea querer tomar por propio lo ajeno. El arte es la fantasía de provocar *envie* hasta la consumación de los siglos. La historia del arte consiste en releer sus textos *en se jouant* (jugándose, en el triple sentido que tiene la palabra *jouer* francesa: juego, interpretación de una partitura o una pieza de teatro, riesgo ante lo imprevisible del azar).

La interpretación *jouante* esquiva el riesgo de la fijeza. Los libros, en efecto, como los hombres, tienen enemigos que trabajan para su destrucción: la humedad, los animales, el tiempo y su propio contenido (cf. *Littérature).*

El proceso de cambio que mantiene vivo (o sea: histórico) al arte se opone a la categoría de novedad. Nadie menos partidario de lo novedoso, menos esnob, en este orden, que Valéry. Lo propio del arte es la sorpresa infinita, no la finita, que es la novedad: aquello que perece al aparecer, o que encubre otra cosa bajo el nombre de lo novedoso: la antigüedad del deseo. Durar es renovarse, aparecer cada vez distinto: la renovación apunta, pues, a lo contrario de la novedad.

Una digresión. Hay muchos puntos de contacto entre Valéry y Antonio Machado, que valdría la pena estudiar en detalle. Por ejemplo: sorprende



ver en los cuadernos valeryanos, exhumados muchos años después de muerto Machado, el verso *Le marcheur devient le chemin,* equivalente casi puntual del machadiano *Se hace camino al andar.* Pero, en punto a lo novedoso, léanse estas palabras del sevillano: «En política, como en arte, los *novedosos* apedrean a los originales. No basta remover para renovar. No basta renovar para mejorar». El valeryano par cambio-duración/cambio-desaparición. Un cambio históricamente fundado o infundado.

La historicidad de la poesía es discontinua, como la general. Un poema plantea un sistema de plenitudes y huecos, en que el verso es la unidad en sí misma, pero que se organiza con los demás versos a partir de un juego de agujeros, de discontinuidades, de faltas. Este vacío de fondo «expele» el poema, al revés que en el mito de la inspiración, en que el poema colma los pulmones del poeta. Nada menos parecido a la invención poética que el delirio profético, el pitiatismo (al cual Valéry dedica uno de sus más enrevesados poemas).

Esta concepción de la historia del arte desaloja nociones como verdad y profundidad. En arte no hay doctrinas verdaderas: cualquier obra puede interesar o hartar. Tampoco hay hondura: un poema, por oposición a un texto oratorio, que intenta persuadir y mover a la acción, es un discurso en reposo. Su imagen sería la del estanque: importa el brillo, no lo profundo. Todo lo que el poema es, está en su texto, no en una supuesta recámara ideal, donde anidan los «pensamientos» a comunicar.

En suma, la historia existe como una condena y una falta. El hombre comete el pecado original y Dios lo condena a salir de la inercia paradisiaca, plenitud y perfección. La sentencia dice: *Harás cosas bellas.* O sea: Jugarás con defectos, lejanías, diferencias, separaciones. Más que el firmante de la obra, el creador es alguna potencia impersonal que invoca este juego de carencias: la fatiga de los sentidos, el vacío, la tiniebla, el silencio, la ceguera.

Paradoja dialéctica, la historia no es necesaria al arte, pero éste no puede reemplazarla. Es imposible escribir lo ya escrito. Si la historia de la literatura no existiera, tampoco podría inventarla Paul Valéry (ni cualquier otro escritor de su época, ni siquiera el colectivo de todos ellos).

Lo mismo ocurre con el juego de la verdad (el arma del alma) y la mentira (armadura del alma), según discurre el Sócrates de *L'âme et la danse.* En 1910, Valéry anota en sus cuadernos: «Una idea justa me ha perdido. Una verdad me ha extraviado».

En la historia de la literatura, el colectivo de los escritores tiene ciertas características que los aproximan a los constructores de catedrales de la baja Edad Media. Son artesanos que se nuclean en sociedades secretas y manejan un lenguaje hermético.

Lo artesanal es una categoría que Valéry asocia a la idea de cultura y a la hegemonía cultural europea. El arte como manera (destreza manual) privilegia la tarea de la mano y sus atributos individuales. Cada mano es distinta y las variedades del quehacer manual son ilimitadas, por oposición a la uniformidad del quehacer industrial. Si en éste domina la idea de utilidad y beneficio, en la artesanía prima lo bello en tanto superfluo.

Los artistas son, pues, en principio, artesanos, trabajadores individuales que empiezan y terminan su obra, sin cadenas de montaje ni división del trabajo. Por lo demás, se resguardan en una torre de marfil, extramuros de la ciudad. Su escritura imagina y piensa, pero no propende a la acción, como la escritura política. No obstante, esta distinción tan neta en lo conceptual, la práctica confunde los límites. Quien piensa actuar, a veces se inhibe y la Torre de Marfil emite ondas que transforman la Ciudad. El aislamiento ebúrneo del artista no persigue su separación de la sociedad, sino que permite considerar las cosas a la distancia y elaborar sosegadamente un lenguaje que repristine la expresión de todos los hombres. Por fin, dado que cualquier idea puede ser instrumentada políticamente en un sentido u otro, el destino de todo pensamiento es el conjunto de la historia como juego de azar.

Autores

Entre las tantas anticipaciones de Valéry a la teoría literaria moderna, figura su cuestionamiento de la figura del autor. Es sabido que propone una lectura de los textos que prescinda de los datos biográficos de quienes los suscriben, contra el modelo de Sainte-Beuve, que considera la «obra» como un apéndice de la «vida», que debe ser estudiada con minucia y antelación. Para Valéry, el interés del poeta no es su humanidad, sino aquello que tiene de «más que humano»: angelical, divino, monstruoso, sobrehumano, sideral, lunático, etc. La Literatura es sujeto de la literatura o, si se quiere, es el Macrosujeto. Al mencionar lo ultrahumano, me parece que Valéry apunta a esto: a algo que está por encima del sujeto individual: Cf. *Villon et Verlaine*.

En otros contextos, Valéry propone esta literatura sin autores como una doble obra del Espíritu, productor y consumidor de literatura, a partir de la extensión y la aplicación de ciertas cualidades del lenguaje. Esta impersonalidad individual condiciona la historicidad de la literatura. Las obras durables, que permiten la continuidad de un espacio literario, es como si no hubiesen sido escritas por nadie, ya que resultan ser la tarea colectiva de unas multitudes a lo largo del tiempo. La lectura re-produce la obra y



así es que los productores son, necesariamente, varios. A su vez, hay siglos ciegos, sordos o amnésicos ante ciertos textos, que pasan a conservar una suerte de vida secreta.

Una vez más, la literatura se asemeja al sueño. Es la tesis sostenida en *Dialogue de l'arbre:* crear es como entregarse al ensueño y de los sueños está excluido el sujeto que sueña. El resultado es un saber de lo inexacto, literario u onírico, tanto da, deslindado del saber de lo exacto que elabora la ciencia. Un saber que no es verdad, que se vale de fábulas, como el relato de los orígenes (de ellos sólo cabe decir relatos y no explicaciones puntuales) y que considera todo acto mental como vocado al olvido. Ante su renuncia, el arte propone el recuerdo de lo inexistente.

Poesía y sociedad

El mundo valeryano es siempre un cosmos hecho a medias, donde hay deformidades y faltas muy bien distribuidas. Por eso es que se transforma, para llenar sus huecos y corregir sus anomalías. Esto se da también en el plano del arte. El poeta existe porque la sociedad está mal organizada y retribuye de modo injusto a los distintos sujetos. Unos estiman muy alto a ciertos poetas o a la poesía en general, que otros consideran de ningún valor.

En una sociedad perfectamente organizada, donde cada uno recibiera lo necesario y merecido, donde cada uno trocara lo útil para sí por lo útil para todos, no existiría espacio para el artista, productor de cosas inútiles para la vida.

Dentro de nuestras imperfectas sociedades, lo peor que puede hacer el escritor para ganarse la vida es vender sus escritos o escribir para vender (cosa que Valéry conocía muy bien pues lo hacía a menudo). El trabajo útil resta tiempo al trabajo inútil, el verdaderamente estético. Lo aconsejable es, pues, llegar a heredar la riqueza y vivir sin apuros económicos, tal que toda actividad se viva como rigurosamente superflua.

El poeta (como el deseo) no es un ser social. Entra mal, o no entra, en las organizaciones dadas por la sociedad. No hace nada útil ni respeta las leyes civiles a la hora de inventar. Acaso lo único aprovechable de su existencia sea el que se constituya en la mala conciencia de los demás, a partir de su simpatía por lo irregular. Sus conflictos con la burguesía (emblemáticos en tiempos del simbolismo del cual se alimenta el joven Valéry) lo sitúan en cierto dominio político romántico, que va desde la barricada de Baudelaire hasta la ermita de Mallarmé, pasando por la cochambrosa taberna de Verlaine.

Valéry, a pesar de su consagración oficial hacia 1920, nunca se sintió especialmente feliz dentro de las instituciones de la literatura. Para ello abrió el espacio de sus cuadernos matinales, que redactaba en secreto y dejó inéditos al morir. Su utopía era escribir un poema incesante, animado por relaciones musicales, interminable (y, por lo mismo, inacabado), inédito siquiera en parte. Publicar era, para él, un accidente. Lo necesario era lo imposible. Como la vida misma.

El otro, lo otro

La dualidad de discursos (vida cotidiana/arte) lleva a una dualidad de sujetos: el uno y el otro. El que escribe es siempre el otro. El uno escucha, redacta al dictado, a veces censura, corrige o estorba. Ejemplos: Villon y Verlaine, viciosos y criminales que dejaron una poesía virtuosa y suave a más no poder.

El otro ejemplo es el mismo Paul Valéry: su imagen pública es la de un hombre sin preparación específica que habla de todo ante los demás, requerido para liturgias de la cultura como pieza indispensable, suerte de Saber-en-General que es interrogado por la Ciudad acerca de incontables particularidades.

Por su parte, el Otro (sujeto del discurso) se erige en sujeto autónomo, tal si la imagen refleja saliera del espejo y se convirtiese en dueño de casa, reduciendo al incauto mirón a mero sirviente. Dios, musa, Arakné oculta que teje por su cuenta, su arranque es un don divino y la serie es una trama de consecuencias musicales que se desgranan por sí mismas. Los textos son «extraños discursos, que parecen hechos por *otro* personaje, distinto de quien los dice, y dirigirse a *otro,* distinto de quien los escucha. En suma: un *lenguaje dentro del lenguaje» (Poésie et pensée abstraite).* Es como si el lenguaje tuviera una organización propia, inconsciente y musical (Lacan dirá que el inconsciente está estructurado como un lenguaje), que genera significaciones infinitas, las cuales exigen ser escuchadas una y otra vez. Mientras el lenguaje no poético, o de comprensión, al descifrarse se convierte en otro sistema de signos, el lenguaje poético conserva siempre su carácter de emisor significante. La claridad disuelve y mata al discurso, que desaparece al cumplirse. Fin en sí mismo, que no va a ninguna parte, el lenguaje poético es al lenguaje en general lo que la danza es al cuerpo, por oposición al acto de caminar. Éste lleva a la meta, aquélla da vueltas en torno al Arca de la Alianza, donde reposa el pacto ilegible con el Otro.

Estos juegos tienen, a su vez, su gramática. El discurso comunicativo, al realizarse, se disuelve y se transforma en *tú.* El discurso poético persiste



siempre como *yo* ambiguo, el *eso* del lenguaje. Sigue siendo lenguaje, sin disiparse en el no-lenguaje de las ideas abstractas. Sigue siendo su misma materia.

El poema no muere por haber servido; está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser.

(Propos sur la poésie)

El juego se torna estricto. Es lo que se llama la escondida o el escondite. Mentirse, contradecirse, ocultar lo sabido y saber de lo oculto. «Ser *muchos*, vivir en muchas dimensiones» *(L'idée fixe).* Por esto, el escritor dice siempre más y menos de lo que piensa: la escritura nunca es el correlato del pensamiento real. El resultado psicológico es que el autor de una obra es un personaje imaginario en relación al yo biográfico que le sirve de soporte (o de antagonista, o de excusa). Autores son Edmond Teste, Bernardo Soares o Abel Martín, que instrumentan a Paul Valéry, Fernando Pessoa o Antonio Machado.

Judith Robinson ha señalado bellamente que Valéry considera el lenguaje no como una expresión exacta, ni como una traducción más o menos aproximada de la realidad, sino como una pantalla opaca que se interpone entre nosotros y nuestra percepción de las cosas. La visión personal es sustituida por palabras y la reflexión personal, por conceptos ya estructurados. En esta pantalla se instala la divergencia entre pensamiento y lenguaje. Éste no traslada al otro sino que, de antemano, lo deforma. La realidad se escapa continuamente a los moldes divergentes con que cada uno intenta atraparla. Son mutuamente impertinentes y este espacio de no correspondencia permite que se relacionen dialécticamente, como dos oponentes que no pueden prescindir el uno del otro. Tratando de someterse, se acarician, quizás en un acto de amor. En cualquier caso, el lenguaje es el único medio (en el doble sentido de instrumento y lugar) con que el hombre cuenta para expresar (exprimir) su pensamiento.

A veces, Valéry caracteriza al sujeto que opera en mí como el azar. Ese otro a quien hay que ceder la iniciativa en las palabras, según dictamina Mallarmé. En el conflicto entre ese otro que intenta sujetarnos y las palabras que huyen en libertad, se instala el quehacer de la literatura.

¿Voy a vaciarme en la palabra? Ella es infiel, se torna extranjera. ¿Hay que llevar el papel a la pefección? ¿Hay que hacerlo con el yo? Si pongo lo mejor por escrito, sólo me queda mi tontería. ¿Voy a anular todo lo que se me ocurre y que supera el poder de escribirlo? ¿Acaso no se dice *inexpresable* a lo que es más delicado, profundo, único? ¿Son mudos la fidelidad, la movilidad, la verdad, el instante? Todos los libros me parecen *falsos.* Tengo un oído que escucha la voz del autor, la escucho distinta de la voz del libro. Jamás se unen.

(Salmo CLI)

Obediente al lenguaje como a un dios (es propio de dioses el mandar) el escritor jamás escribe lo que quiere. Se limita a imaginar al otro, a identificarlo y a escucharlo. Por ello, todo acto de escritura es ocasional y accidental. Lo permanente y necesario es el flujo de la alteridad, que se deja oír de vez en cuando, encubierto por las voces de lo cotidiano.

Los fines de la escritura están fijados por el Espíritu que la mueve. El escritor los ignora y los sirve concienzudamente. Escribe para aprender de lo que escribe, como discípulo del Otro. Sin público alguno. Ni siquiera Dios, que es el público de los místicos. A solas con el Otro, que es cuando se está verdaderamente solo.

Es claro que también se puede ensayar la soledad completa. Narciso y Robinson, por ejemplo. Mal ejemplo: un hombre realmente solo siempre está en mala compañía.

La escritura es el Otro, pero un otro dialéctico, cuyo destino es devenir el Uno. La escritura es una investigación sobre sí mismo a través del Otro. Hay que ser Uno para los otros, por fin: he allí la extraña carrera de las letras. Interesante por lo extraño que hay dentro de sí, por la alteridad que conduce a la unidad, por la extranjería que lleva a la mismidad.

Después aparece un segundo otro, dotado de cuerpo propio, es decir de espacios y tiempos propios: el lector. Como no puedo medirlo, mi apertura a la alteridad en la obra, resulta inconmesurable. Mis facultades de producción instantánea no pueden abarcarlo.

De lo anterior resulta que la indeterminación caracteriza a todas las obras del espíritu, que crea un campo a partir del deseo, actuando sobre la realidad dada como un imán sobre un campo magnético, seleccionando y recombinando ciertos elementos. El deseo sabe siempre que carece de los medios apropiados para adueñarse de lo que quiere. Acepta su indeterminación y la erige en estilo. Una acción finita va al encuentro de lo indefinible, buscando la causa oculta de su causa manifiesta. A esta poética de la indeterminación, tan familiar a la física de lo indeterminado de nuestro siglo, dedica Valéry su *Cours de poétique*. Si se quiere, a una intuición juvenil sugerida por dos palabras francesas que casi son su propia paronomasia: *auteur, autre*. El que siente siempre es el otro. El autor resiente, es un resentido. Le queda la parva consolación de las instituciones. A los actos del espíritu corresponde una obra secreta.

La obra de un escritor no es, en último análisis, nunca, necesaria. Es una de las obras posibles que cupo realizar en el espacio de su vida histórica. Tampoco es unitaria. La unidad le viene de fuera, de la superstición tipográfica (sic Borges) que supone que todos los textos firmados por el mismo nombre provienen del mismo sujeto. Cada obra tiene su autor, a



veces cada página, cada párrafo. El autor surge y emerge de ellas, es la obra de la obra.

Si intentáramos una ciencia de la literatura (oh, desvelos germánicos de los años treinta) sería esta paradójica ciencia de lo indeterminado, un intento por construir y organizar un campo de posibles, donde lo más interesante sería estudiar las posibilidades no cumplidas, las ilusiones perdidas, las páginas no escritas, las obras completas en blanco de cualquiera. El intelectual laico de Occidente es esta encarnación de lo posible, que busca en un lenguaje corporal lo universal, o sea lo impersonal. Todo a la vez. Y nada más que eso, por favor.

Simbolismo

Cabe situar a Valéry en el espacio del simbolismo. Enseguida veremos cómo se acota dicho espacio, pero antes me permito unas veloces precisiones de términos para disipar las nieblas que suelen acumularse al tocarse la materia, sobre todo por la falta de correlato exacto entre lo ocurrido en la literatura francesa y la hispana.

El simbolismo no es una estética, si por tal se entiende un programa preceptivo poético, unas reglas para buen hacer en poesía. Es una meditación sobre el lenguaje en general y sobre el espacio del lenguaje poético en particular. Por eso hay simbolistas que escriben poemas y no simbolismo como escuela.

En cambio, sí es una poética la parnasiana, pues parte de una retórica, es decir de un código de inclusiones y exclusiones elocutivas (verso, figuras, estrofa, imaginería, etc.). En cuanto al decadentismo, se trata de una filosofía general de la vida, que exalta su costado tanático, es decir su propensión a morir, aniquilarse, tornar a lo inorgánico. Cubre diversos tipos de discursos, poemáticos, novelescos, filosóficos, hasta políticos (los fascismos parten de y concluyen en el culto a la muerte). Modernismo, por fin, es un espacio ecléctico donde se rinde culto a lo moderno como reciente, en deslinde del campo clásico, intemporal, y del romanticismo y naturalismo, herencias inmediatas. El modernismo es una actitud ante ciertos resultados de la historia, más que un programa estético o filosófico.

Hay simbolistas pero no simbolismo, sostiene Valéry, negando la existencia de una estética simbolista. Unos cuantos escritores que huyen del gran público se reúnen hacia 1886. Plantean marginarse de la cantidad, del número, de las instituciones literarias (editores, críticos, etc.). Cuestionan el lenguaje establecido, luchando contra la semántica al uso por

medio de neologismos, adoptando modelos musicales y pictóricos para la palabra.

Sobre una multitud de escuelas y de estéticas, los simbolistas mantienen una unidad ética. Su trasfondo es religioso: el culto a la emoción poética. El simbolista siente que creyó amar lo que, en verdad, no ama, y se esfuerza en no amar aquello que lo seduce. Su actitud de partida es el rechazo: no ser neoclásico, ni romántico, ni baudelairiano, ni parnasiano. Luego hubo algunas batallas puntuales, en favor de la música wagneriana, por el verso libre. Al recontar sus campañas, en 1938, Valéry consideraba derrotado al simbolismo (sin mencionar a las vanguardias que, de algún modo, repiten muchos de sus postulados) y, sin embargo, observa que la torre de marfil está más alta que nunca. Es decir: el intento por convertir al simbolismo en una retórica peculiar ha fracasado, pero la ética del rechazo altivo perdura con mayor fuerza que antes.

Como queda dicho, el simbolismo constituye una meditación sobre el lenguaje poético. El poema se caracteriza por utilizar palabras que no pueden pensarse y que se denominan *símbolos*. El extremo de esta actitud es el soneto de Mallarmé, donde figura la palabra *ptyx*, que no existe en francés ni, aparentemente, en otras lenguas. Se trata de un soneto donde hacen falta cuatro rimas en *yx*, de las cuales el francés suministra sólo tres.

El ejemplo valeryano es más complejo y más «racional». Se trata del aforismo pascaliano: «El silencio eterno de estos espacios infinitos me da miedo». *Infinito* y *eterno* son palabras impensables, que producen cierta emoción pero no desencadenan ninguna meditación.

¿A qué apunta esta opacidad del símbolo poético, su resistencia a ser pensado? Se puede discurrir sobre la infinitud y la eternidad, basta hojear el diccionario para comprobarlo. Lo que no se puede es hallar un referente en la vida empírica que sea eterno o infinito. El símbolo poético no es impensable en sí mismo (todo lo contrario: sólo es pensable dentro de su mismo contexto), sino que es impertinente en el mundo de los objetos referenciales.

Pero esto no se limita a los extremos objetales en que las cualidades de lo mentado sean ausencias en la realidad, sino que basta con que una palabra ordinaria sea sustraída a su uso ordinario. La rosa de Mallarmé, ausente de todos los ramos de rosas, es también impensable en el mundo referencial. Es la rosa de Juan Ramón, la rosa intocable. Luego, hay las rosas de la botánica, de la jardinería, de las florerías y de los poemas cursis (de los cuales pueden ser autores Mallarmé o Juan Ramón). Ésas sí tienen referencias, objetos a los que se refieren de modo mimético.



En la obra de Valéry también hay incontables ejemplos de lo dicho. Con términos perfectamente cotidianos, en *La jeune parque,* Valéry construye un personaje que es, a la vez, una mujer dormida que se despierta, una serpiente y un archipiélago. En *Le cimetière marin* (que tantos confunden, con candor enternecedor e imperdonable, con el cementerio de Cète) hay un cementerio marino que es un barco y es un libro, también todo a la vez. Y así cuantos casos prefiera agregar el lector.

Los simbolistas se querellan contra la Estética como ciencia, cuyo objeto es lo Bello Ideal, siempre igual a sí mismo, intemporalidad de la belleza que se reasegura a través de los siglos, y código que promueve otras certezas tranquilizadoras: cómo es lo bello, cómo y dónde se lo encuentra, cómo escribir poemas infaliblemente bellos, etc. Una estética idealista que cruza de Kant a Croce, por ejemplo.

Muy por el contrario, para el simbolismo el lenguaje es la materia prima y excluyente de la poesía, el lenguaje con toda su materialidad significante y con todas las imprevisiones que aporta la historia. Es una floresta encantada en que los poetas ni buscan ni encuentran nada, sino que se extravían en una errancia ilimitada. Vagabundear embriaga, los alcoholes son «las esquinas de palabras, de significaciones, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, sin temer a vueltas, sorpresas ni tinieblas» *(Discours sur l'esthétique).* Se trata, por el contrario, de admitir todos los equívocos y las falsas pistas. En ellos, el cazador dará con algunas presas, tal vez con muchas. De otro modo, quien siga la línea recta, la vía única y continua, en que no hay más que una cosa de cada clase, quien tema errar el camino para llegar a la meta, en lugar de presas cazará sombras, más bien una sola sombra, la suya. Tal vez sea gigantesca, pero sombra es muerte. Muerte del significante en una sombría univocidad.

La opacidad del símbolo parte de la inexpresable opacidad de la materia orgánica, la del cuerpo del poeta. Valéry asegura que lo propio del poeta no es la poesía, no es siquiera el lenguaje, sino la materialidad de sus órganos (orejas, corazón, hígado, etc.). Íntimo e incomunicable, este cuerpo tiende a buscar una fijeza errabunda y sustituta en el cuerpo del lenguaje, organismo en alguna medida paródico. En todo caso, corresponde admitir lo inefable del cogollo del decir, y la ilimitada tentativa laberíntica del lenguaje en torno a él.

La poesía es, por fin, la lucha con una criatura bestial que llevamos en nosotros y a la cual alimentamos, amamos y maltratamos. Esta lucha incierta es la práctica poética, una circunvolución de lo innombrable a través de la gesticulación semántica del lenguaje.

El artista, a veces, parece querer a sus bestias negras. Amamos, sin saber, a aquello que atormentamos con placer. El artista carga con ellas, las marca y las perfora o las desgarra con delicia.

(Stendhal)

Frente al reino de los hechos, que es la barbarie, la civilización instaura el reino de las ficciones y las cosas ausentes: los símbolos. Sublimes y superfluos, los símbolos caracterizan al único animal culto que existe, el ser humano. La civilización es este sistema fiduciario y convencional, donde el instinto y el ideal se equilibran de modo inestable y siempre provisorio. Por encima de las necesidades de la vida práctica, las naciones civilizadas elevan la gratuidad del pensamiento. Por eso, el poder tiene siempre algo de mágico: es el espíritu que puede al espíritu, por obra del mero prestigio. Somos animales simbólicos y prestigiosos que alimentamos a una bestia inefable. Por todo eso, decimos.

Al igual que la mística y la geometría, la lengua poética instaura su espacio dentro del lingüístico general, por medio de un sistema de convenciones y contradicciones que da realidad a cantidades imaginarias, a espacios metageométricos, desplazando los límites de lo aparente en el reino de lo imaginario.

El simbolismo supone una crítica radical a la idea romántica de inspiración, o sea la formación espontánea de un discurso dentro de un sujeto que se cree naturalmente incapaz de producirlo, sujeto que se queda asistido y maravillado del fenómeno. Mallarmé, por el contrario, privilegia la producción del poema fuera del sujeto, en el espacio exterior del lenguaje, al que se aplica la voluntad de estilo, procedimiento dialéctico en que el poeta hace lo que quiere y el lenguaje hace lo que él mismo quiere (querer de uno, querer-se). El poema es el resultado sintético de la iniciativa de las palabras y el estudio de sus normas. Éste es el costado «clásico» del simbolismo, el que señala la importancia de la obra de arte como artificio y como producción.

Como es obvio, el simbolismo implica, además, un cuestionamiento del realismo (por ejemplo, el hecho por Valéry en *La tentation de Saint Flaubert)*. Los realistas creyeron en el valor del documento histórico, de la observación completamente «cruda» del presente, pero confundieron la visión científica con el sentido común: la realidad a la que se referían era lo que la mayoría aceptaba como realidad, el lugar común de ciertas convicciones epocales: un ídolo.

Llevada a su consumación por el absurdo, la actitud realista demuestra su propia inanidad, convirtiendo al arte en la única realidad del arte. Cuando Flaubert se esmera en descripciones refinadas y acientíficas de los



objetos más triviales, acaba por producir unos objetos estéticos que nada o poco tienen que ver con sus referentes. La exasperación descriptiva de la Cartago histórica o los mundos legendarios de San Antonio, horros de toda verificabilidad, abundan en lo mismo. El final e imposible inventario de la realidad emprendido por los esforzados Bouvard y Pécuchet, abuelos de Borges y sospechantes del Aleph, es la postrera y desgarrada página de la literatura realista.

En esto, el simbolismo aporta algunos elementos para la crítica realista del realismo, que pone de manifiesto el carácter idealista de éste, al desconocer que el arte produce objetos y que el lenguaje tiene una realidad propia y no es reflejo fantasmático de la realidad «real». También se contribuye, así, a desbrozar lo verosímil (finalmente: la creencia dominante) de lo verdadero, materia ajena al arte y propia de otro tipo de discursos (los veritativos, religiosos o científicos).

Clasicismo

En Valéry conviven el clasicismo y el romanticismo, intentando sintetizarse en los gestos del simbolista. Jano tiene dos caras que forman una sola, la suya, y que son, a la vez, Dionisos y Apolo. La teoría del significante poético es romántica en tanto ensaya una lógica del infinito. Lo mismo en cuanto al posible contenido de saber nocturno de la poesía. Desujetación, pérdida de los límites, vaguedad de la noche, son elementos románticos.

Pero el esfuerzo de Valéry no es romántico, sino clásico. Digo el esfuerzo, no el quehacer ni el resultado. Se trata de un esfuerzo cartesiano y francés, si acaso de una pitia cartesiana, alejado de la tiniebla nemorosa y germánica que reina más allá del Rhin.

Entre 1921 y 1922, Valéry anotaba en sus cuadernos: «Mi ambición literaria ha sido la escritura de precisión. El contenido, indiferente». Esto no puede ser una mejor declaración de principios apolínea, clásica: claridad, cosas netas y distintas, precisión, indiferencia del contenido (que, en el clasicismo, normalmente, es algo dado y transmitido por el prestigio mítico: el clásico privilegia los desarrollos y las variantes, no los temas).

No obstante, el proyecto ideal (simbolista, repito) es una síntesis entre clasicismo y romanticismo: «No hay punto de comparación posible entre los servidores de Apolo y los compañeros de Dionisos. Se encuentran en el infinito» *(Discours sur Emile Verhaeren)*. Obsérvese que Apolo tiene servidores y Dionisos, compañeros. Jerarquía e igualitarismo, autoridad y libertad (libertaria, si se quiere) connotan a estos dioses del día y de la noche.

Otros textos valeryanos recurren a lo mismo: el privilegio de la claridad sobre la inspiración, del buen hacer sobre el rapto. En la *Lettre sur Mallarmé*, por ejemplo, declara preferir una obra débil pero consciente y lúcida, que una obra maestra, resultado de la enajenación y el trance. Lo importante es la manera (el trabajo artesanal de la mano) y no la obra hecha ni sus efectos sobre el mundo. La creación poética sería la realización de una fantasía andrógina: la musa o la suerte *(la chance)* actúan como excitadoras, y son el costado femenino del fenómeno (costado inicial, basal, activo), en tanto la tarea del análisis y la investigación representarían la mitad masculina, tardía, reflexiva, finalmente decisoria y dominante, del hecho poético. La mujer es emblema de libertad primaria y caos, así como el varón lo es de la jerarquía que somete el impulso a la autoridad de la norma.

Estas dos mitades del proceso poético son mostradas por Valéry como sucesivas. El arte nace del deseo nocturno y sus secretas armonías, pero se realiza en lo real (en lo exterior) bajo la luz diurna y con la crítica del error. Dionisos se transforma en Apolo, que ha sido Dionisos, y la obra actúa como síntesis dialéctica. La escena, tan frecuente y citada, de la mujer que despierta con las primeras luces del día, y que se repite en los poemas de Valéry, intenta graficar el fenómeno.

También es una actitud clásica el poner la universalidad por encima de la originalidad. Ésta, si es auténtica, está comprendida en aquélla. Es decir: en tanto el artista produce algo universal, que puede ser releído por todos, produce también algo original, o sea que puede prescindir del peso muerto del pasado, repristinando el lenguaje.

Dicha universalidad implica una fantasía de hombre total, o sea de sujeto que emplea simultáneamente todas sus facultades. Es el hombre completo del clasicismo, una entidad desaparecida en el arte moderno.

Lo clásico involucra, además, otra fantasía: la de duración. La obra resulta del aprendizaje y de la previsión, pues hay algo que transmitir desde la antigüedad y, también desde ella, algo que prever.

Al registrar tales faltas en la actualidad, Valéry, de cierta manera implícita, identifica lo moderno con lo romántico. O, para ser más precisos, rescata la modernidad de lo clásico, y lo romántico de lo posmoderno. Otro neoclásico desolado, Borges, en su página de homenaje a Valéry, en 1945, ante el maestro recién muerto, alude a nuestra época como «bajamente romántica».

Valéry contribuye a la desaparición de lo amado, advirtiendo, a la vez, que ama lo contrario de lo que quiere amar, acaso porque todo es su contrario. Si el romanticismo es teatral, exagerado y disimulador, el clasicismo rescata el rol del espectador (y no del actor), la medida, la «verdad»



(en cuanto exhibición de la materia prima y del artificio). Las épocas cambian porque las cantidades devienen cualidades: enormidad, intensidad, rapidez, inciden en nuevas formas del arte y de la voluptuosidad. Valéry advierte los confines de su cultura artesanal, amante de la minucia y la lentitud (cuyo emblema es la catedral gótica, hecha a través de generaciones) frente a las propuestas de la civilización industrial. No puede menos que constatarlos, aunque se detenga horrorizado en la frontera.

El interés de Valéry por lo clásico como concepto se evidencia en la cantidad de textos que ha dedicado a su definición y a la descripción atenta de sus incisos.

Ser clásico, define Valéry en *Sur Bossuet,* es ser voluntario, decir lo que se quiere decir. Mientras los clásicos especulan con la espera, proceden por construcción, parten del silencio y agrandan sus elocuciones, elevándolas hasta concluirlas, los modernos (románticos) especulan con la sorpresa, proceden por accidentes y circulan de modo derivante, errante. Puede observarse que los caracteres del modernismo (romántico) coinciden con algunos rasgos de la propuesta simbolista. Valéry es un simbolista que quisiera ser clásico, o un clásico que, por razones históricas, no tiene más remedio que ser simbolista.

En la *Lettre sur Mallarmé* esboza otro rasgo clásico: define como «el más bello esfuerzo humano» la transformación del desorden en orden y de la suerte en poder, aplicando la dureza de la norma a la potencia del genio. A su vez, la regla del juego es obtenida de modo libre y riguroso, o sea que no proviene del prestigio tradicional de la costumbre ni de la autoridad de las instituciones. La norma comunica a los hombres un ideal de perfección, de plenitud, pero no caído desde una instancia superior y trascendente, sino ajustado a las expectativas, a las fantasías de los propios sujetos humanos. En cualquier caso, la norma se obtiene por medio de otra valeryana renuncia: a la sorpresa, a lo insólito. El antisimbolismo, de nuevo.

El ideal del discurso clásico es alcanzar la total claridad sobre sí mismo. Esto supone no necesitar de otro discurso para explicarse. El modelo es la danza, en que la obra se hace y se piensa en el mismo acto. El discurso es su denotación y la totalidad de sus connotaciones posibles. Parece claro que esta nitidez sólo es hacedera con lo inefable, pues si un discurso no necesita de otro para explicitarse, entonces no dice nada de sí mismo, al decirlo todo en el mismo decir. Su saber de sí es intuición, o sea conocimiento que se confunde con la percepción, y es, también, existencia, en tanto ser-ahí: todo está en la aparición del ser que está ahí; su entidad y su concepto, su positividad y su negatividad, íntimamente identificadas.

En cuanto a los caracteres de lo clásico, pueden rastrearse algunos incisos en los textos de Valéry:

1° Artista clásico es el que lleva a un teórico dentro de sí, es decir que necesita teorizar acerca de su quehacer.

2° El clasicismo es siempre tardío, pues supone un romanticismo anterior. El orden reduce al desorden y la composición somete al caos.

3° El clasicismo tiende a depurar el lenguaje, dirigiéndose a un ideal de total pureza, resultado de ilimitadas operaciones del lenguaje sobre sí mismo. Es lo que después se ha llamado metalenguaje; la construcción de un lenguaje segundo que toma al lenguaje dado como objeto. El lenguaje puro no se alcanza nunca, pues las operaciones posibles del lenguaje sobre el lenguaje son infinitas.

4° El clasicismo observa un cuidado especial por la forma. Esto tiene una expresión operativa: consiste en la incesante reorganización meditada de los medios de expresión.

5° El clasicismo propone una concepción clara y racional del hombre y del arte, desdeñando los aportes del conocimiento afectivo o meramente intuitivo, y todo valor proveniente de experiencias confusas y oscuras. La razón es medida y modelización de la medida, o sea: canon. La claridad consiste en la busca de límites y de deslindes, es decir en un juego de oposiciones discretas.

6° Igualmente, se proclama la claridad, la necesidad, la existencia y el carácter absoluto de las convenciones. Aquí se plantea un modelo de comunicación: es imposible proponer una obra de arte clásica a la consideración de un espectador si entre éste y el autor virtual no existe un pacto previo de esteticidad, o sea de aceptación del objeto como tal obra de arte. Valéry da a este acto el carácter de absoluto, sin el cual es imposible cualquier relación estética.

7° Para el clasicismo, el arte se basa en una cantidad determinada de elementos fijos e invariables. Éstos aseguran la identificación y la perduración de la obra de arte a través del tiempo y los espacios. Por lo mismo, se privilegia como quehacer del artista el trabajo sobre todo lo que no es invariante: variación, modificación.

8° Dado que el punto de partida es fijo e inmutable, el clasicismo opera con distancias máximas entre principio y fin, entre la idea inicial (que siempre es un dato) y el resultado final.

9° Por su apelación a la herencia de lo fijo, el clasicismo es más social que individual, ya que el arte resulta un patrimonio colectivo que se conserva y se modifica, a la vez, de manera también común, más que la obra de un rapto genial o elocuente de ciertos individuos especialmente dotados.



10° Clásico es el arte del injerto y, por lo mismo, del reconocimiento del tronco originario y común. El clásico corta, selecciona, monda, a partir de una vegetación plantada desde épocas inmemoriales.

11° El artista clásico intenta imitar la maestría de los modelos aceptados como tales (de nuevo el tema de la convención), en oposición al romántico, que exalta el valor de la originalidad, o sea del artista que está en el origen de sí mismo. Por ello, el arte clásico se puede enseñar y aprender, en tanto que el romántico, no (un romántico que enseña o aprende se convierte en clásico). Más que la fuerza misma, el clasicismo se ocupa de su aplicación, pues es siempre arte de lo discreto, de lo mensurable.

12° El arte clásico es, sobre todo, arte de la inteligencia, en tanto ésta es la facultad humana que consiste en ejecutar variantes.

En el espacio estrictamente francés, Valéry detecta algunos rasgos propios del clasicismo nacional y de cierta actitud cultural dominante y hereditaria que intenta definir un supuesto espíritu nacional francés a partir de ciertos caracteres clásicos.

A través, sobre todo, de los escritores clasicistas de los siglos XVII y XVIII, Valéry caracteriza la noción francesa de lo Clásico como un ideal autoritario de perfección que opera seleccionando ciertos modelos y definiéndolos jerárquicamente como *clásicos* y buscando que la obra se realice en perfecta armonía con dichos modelos, que van integrando, todos juntos, la noción de *tradición intemporal.*

En cuanto a la poesía francesa, Valéry (en *Situation de Baudelaire)* ha intentado caracterizarla concretamente con ciertas constantes que también apelan a nociones de clasicismo: orden y especial rigor en el uso de la lengua (obediencia a la normativización a partir del siglo XVIII), particular acentuación, prosodia estricta, gusto por la simplificación y la inmediata claridad, temor a lo exagerado y ridículo, expresión pudorosa, tendencia a la abstracción. Para la poesía francesa, lo explícito es feo y lo sugerido es bello. Una mujer desabotonándose la camisa, prometiendo su desnudez, es poética. Una mujer desnuda, es teatral y se evade del espacio poético. El arte resultaría esa particular magia del gesto, capaz de detenerse en el punto necesario y oportuno.

Valéry no es un teórico del clasicismo, pero sus sugestiones permiten desarrollos muy acabados y plantean una de las perplejidades fundamentales de la obra valeryana: ¿por qué se ocupa tan exhaustivamente de lo clásico un pensador que se ha dedicado a actuar como un posmoderno? La capacidad de Valéry para saltar de un espacio a otro permite pensar, una vez más, en la dualidad dialéctica, es decir en la necesidad de ser otro para ser uno mismo.

Entre los griegos, lo clásico (aún sin el manejo del término) implicaba una poética del orden, basada en un estado de la naturaleza y de sus normas inmanentes, que aparecen en la conciencia de modo claro, y describen las relaciones entre los hombres y las cosas. Todo cambia, pero en todos los cambios subyace un orden que permite pensarlos: la norma deviene ley.

El clasicismo es antropológico: define a un modelo humano y se propone construir espacios que sirvan a este hombre en general. Hay una voluntad de forma que se dirige al prototipo de lo permanente, animando todo el quehacer clásico. Dentro del mundo (macrocosmos), la obra es otro mundo en miniatura, que reproduce los caracteres de aquél (microcosmos).

Por su origen histórico y filosófico, la palabra *clásico* connota jerarquía. Los clásicos eran los ciudadanos ricos de Roma, que tenían patrimonio y pagaban impuestos: pertenecían a una clase. En el otro extremo de la escala social, los proletarios carecían de clase y de patrimonio, y sólo ofrecían a la sociedad su fuerza de trabajo, su prole. Los clásicos eran los reaseguros del orden social y los dueños de un patrimonio hereditario, de algo que se transmitía de generación en generación.

Si admitimos a Aristóteles como el primer teórico del clasicismo, ya vemos en él planteado el paradigma de una obra que sea total, unitaria y completa, es decir que resulte del desarrollo perfecto de todas sus potencias, sometidas a una sola lógica. Esta lógica es un discurso a partir de la *taxis* (medida), o sea el lugar y la situación relativa que corresponde a cada parte en relación al todo. En algún lugar del conjunto hay un *quiasmo*, un punto de cruce a partir del cual se organiza el resto del sistema, desarrollando relaciones de simetría. El campo clásico es siempre un campo bilateral, gobernado por un centro o un eje, a contar desde el cual se establecen pares de oposiciones. Estos pares aseguran el equilibrio del conjunto, balancean una fuerza con su opuesta, que resulta ser su complementaria y, a la vez, la *ratio* del sistema total.

Bipolar como la división «natural» de los sexos, el clasicismo ha razonado, a veces, sexualmente, algunas de sus formas fundamentales. La columna dórica, graciosa y fuerte, es como el cuerpo del varón, en tanto la columna jónica es esbelta como un cuerpo femenino.

Cada parte es capaz de relacionarse con cualquiera de las demás y con el conjunto del diseño. Hay principio y hay fin; entre ambos, las pautas sirven para escandir las partes. Hay secuencias y cadencias. No en vano Valéry ha tomado como modelos de su poesía la música y la arquitectura, artes clásicas por excelencia, en tanto son artes de lo constructivo. Y les ha buscado una síntesis en la danza, suerte de edificio que se mueve y de movimiento que se construye en cuerpo.



Como el estanque valeryano, emblema del poema bien hecho, la obra de arte clásica tiende al reposo. Todas las contradicciones encuentran en ella su resolución, todas las oposiciones hallan su equilibrio y el conjunto alcanza la quietud de lo perfecto.

Por su posibilidad de desmontaje, la jerarquización de sus elementos (centro y periferia), la claridad de sus pautas constructivas y su tendencia a ordenar y serenar todo proceso, el clasicismo ha servido a la constitución de dogmatismos vacuos, abstractos y autoritarios. Es su riesgo: no existe pensamiento exento de instrumentación. Creer que el hombre tiene un fondo inmutable que se puede describir cumplidamente (la *humanitas)*, que su estructura es universal y racional, también permite apoderarse de ella y declararla intocable por «natural». Este es el costado conservador, inmovilista, del clasicismo y, acaso, por momentos, un elemento de seducción para Valéry.

Obra clásica también es la función erótica del arte y su tarea de consuelo al *omnia fugit* impuesto por el tiempo. Función erótica, lucha contra la muerte, contra la usura de lo cotidiano, que erosiona, corrompe, deforma y termina destruyéndolo todo. Éste es el costado reactivo del clasicismo, en tanto busca lo permanente que excede a lo habitual, lo establecido, en tanto imagina órdenes distintos al orden heredado. También esto pudo seducir a Valéry, por otros motivos y en otros momentos que la fascinación anterior. En él coexisten un conservador horrorizado por todo desorden y un libertario igualmente horrorizado por cualquier orden.

El clasicismo y sus recurrencias, a partir del Renacimiento y su retorno a lo antiguo, se vinculan con la cultura del humanismo clásico, valga la redundancia, a la concepción del hombre como un animal fabril que todo lo instrumenta y lo transforma, a la exaltación de la manera como habilidad manual, como manejo de la realidad natural, y también en tanto la virtud cardinal humana es la *virtú* maquiavélica, la facultad de mandar, administrar y ordenar. Desde la baja Edad Media hasta la revolución burguesa del XVIII, la arquitectura del gran capital norteamericano, del fascismo y del estalinismo, ha apelado constantemente a los modelos clásicos y neoclásicos.

Lo clásico es la busca de fórmulas que aseguren la consistencia, la solidez y la integridad de la obra, sobre un fondo en que se dibuja la fantasía de la plenitud humana, es decir de un hombre que ha llegado al despliegue total de sus facultades y, por lo tanto, a sus límites inmanentes y, de nuevo, «naturales».

La importancia del centro en las construcciones clásicas (cf. Rudolf Arnheim: *The power of the center,* 1982) da al clasicismo ese carácter de jerarquización ya señalado. Todo se define en la variable medida que lo

aproxima o aleja del centro. Éste, a su vez, se caracteriza por ser el punto en que se aglutinan las fuerzas dominantes de la masa. Lo clásico es la organización simétrica de la extensión, a partir del estudio de las posibilidades naturales de compensación, desde la estructura de un copo de nieve hasta las posiciones de equilibrio de un danzarín. Es un lugar que orienta a los demás lugares y que éstos aceptan como definitorio de la jerarquía general. No siempre coincide con el medio ni con la mitad, pero siempre permite que el conjunto repose en equivalencia. Si hay varios centros, se compensan entre sí y arrojan como resultado el reposo global. El centro, por fin, es el que permite limitar por dentro y por fuera al sistema. Por oposición, la cuadrícula modular, la división del espacio en unidades igualitarias y similares, tiende a la proliferación infinita. Las tensiones valeryanas: construir y expandirse.

El genio

Para Valéry, el proceso productor de la escritura es impersonal y colectivo. Tiene un macrosujeto, que es el espíritu encarnado en el lenguaje (el verbo hecho carne de Croce), pero los sujetos particulares son múltiples e intercambiables. Planteo clásico, si los hay. Mas toda norma, por clásica que sea, tiene su excepción, acaso porque la historia se vale de esta pedagogía de lo excepcional (lo inimitable) con el fin de que las normas, precisamente, se aprendan con mayor nitidez.

Hay personajes que nos dominan, que saben de nosotros más que nosotros mismos. Nos habitan, nos recorren, nos reconocen, tienen el aspecto de lo insustituible: semeja que sólo ellos pudieron escribir lo que escribieron, y no otro. Valéry señala a Leonardo y a Goethe como ejemplos de este productor absoluto y genial, en tanto el genio es el que engendra, el que inventa géneros y se erige en género propio. Materia de nuestra forma, reúnen en sí el ciclo dialéctico completo: son lo Uno y lo Otro ¿Es abusivo llamarlos genios?

La existencia de genios tiene que ver con otra inquietud constante en Valéry, y definitoria del pensamiento posmoderno: la lógica de la discontinuidad. Genial es el sujeto que halla relaciones entre objetos que no explica la lógica de lo continuo. Es como una exigencia de la discontinuidad de lo real y de cierta *ratio* inherente a su desciframiento.

El genio produce, a su vez, el efecto de originalidad: escribe sobre lo desconocido (lo que los demás desconocen) o sobre lo incognoscible (sobre lo que todos desconocen, incluido él mismo). Parece estar en el origen de lo que hace, proponiendo el género adecuado a su subjetividad y



no a otra. La literatura, en la figura valeryana, es como la digestión: el genio digiere perfectamente todo el alimento, en tanto que el plagiario lo digiere mal y se nota que ha comido lo que no debía, merced a los oficios del eructo, la regurgitación y el vómito.

Característico del genio (del bueno) es el planteamiento de buenas preguntas: las que todos se hacen, las universales, pero que sólo se explicitan al reconocerse en la interrogación genial. Las que nadie contesta. Salvo el mal genio que suele enquistarse en el bueno, impertinente contestador. La filosofía es el arte de poner correctamente los signos de pregunta. Sólo el mediocre tiene certezas. Grande es el que sabe censar su perplejidad.

Traducciones

Valéry define al traductor como un bailarín encadenado. Puede bailar tanto como el poeta originario. El detalle son las cadenas. Su habilidad consiste en que no hagan ruido y permitan oír la música de fondo.

Traducir es reconstruir el efecto de una causa cambiando, precisamente, de causa. De causa: de cosa. De cosa: de lengua. Con más: el cambio de significante, en poesía, no es arbitrario, y altera el significado. Si cambiar de forma, en la misma lengua, es cambiar de fondo, imagínese lo que se produce al cambiarse de lengua.

Lo bello poético valeryano es lo bello vocal, lo bello prosódico. Toda prosodia es inherente a una lengua, a los recursos de combinatoria fónica y semántica de esa lengua. Por ejemplo: Valéry ha especulado toda su vida sobre la variedad de la vocal *e* en la lengua francesa. El desplazamiento lingüístico da lugar, pues, a otro poema que, en relación con el «originao», es una falsificación en cuanto se lo quiera presentar como auténtico, y una obra auténtica en tanto se la muestre como una imitación.

Afortunadamente, la realidad de las traducciones hechas sobre poemas de Valéry demuestran lo correcto de sus observaciones sobre el asunto. Son tan variadas que equivalen a poemas notoriamente distintos. Si se piensa que, por ejemplo, en alemán, casi toda su obra fue traducida por Rainer María Rilke, huelga cualquier comentario.

¿Diremos por enésima vez que la poesía es intraducible en lo que tiene de poético, como afirma Walter Benjamín (traductor de Baudelaire y de Proust, dicho sea de paso)? ¿Volveremos a decir que el traductor tiene que inventar su propia poeticidad en la lengua a la cual traduce? Damos todo esto por sabido.

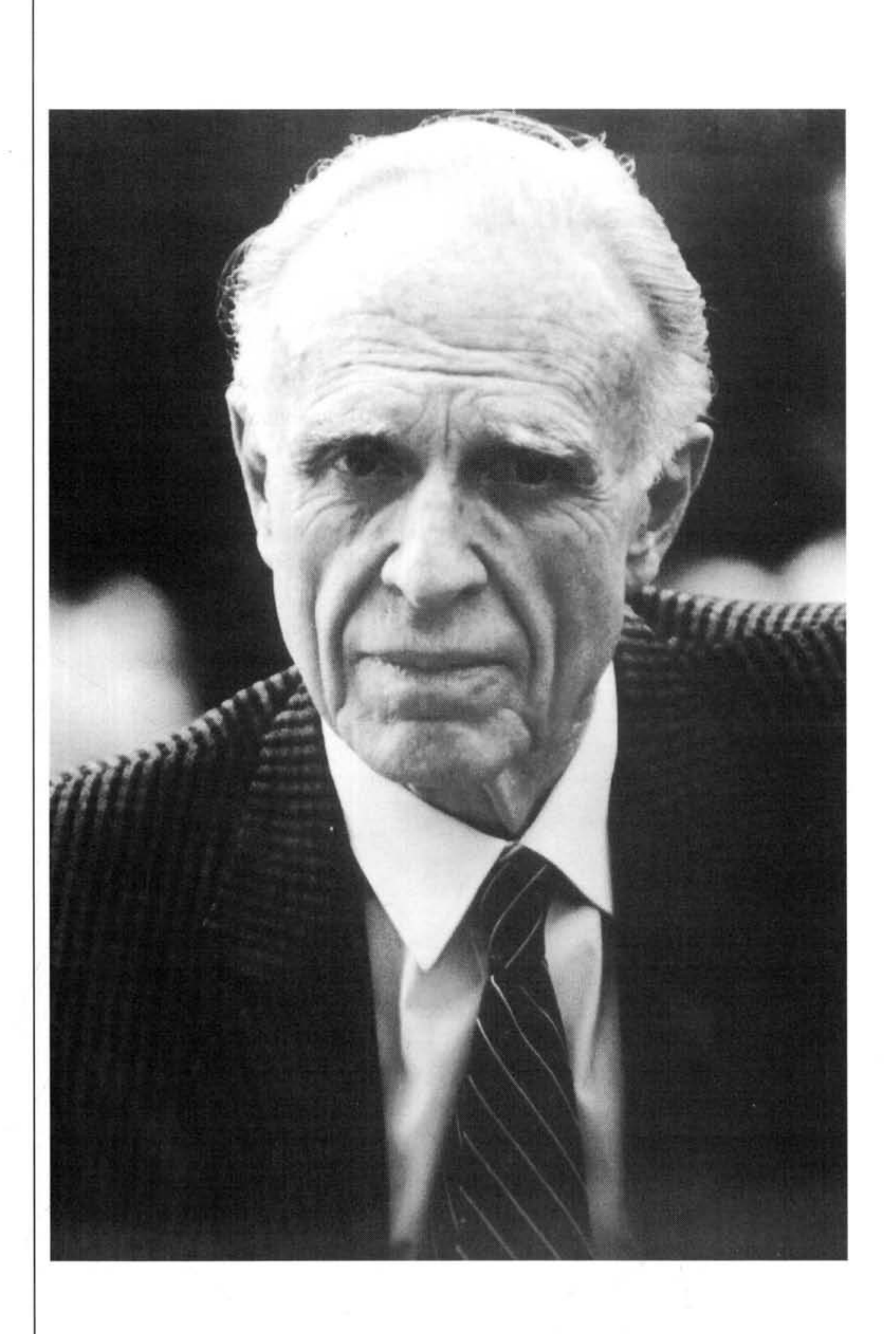
Hay otra figura de Valéry sobre la traducción que, por didáctica, me permite cerrar esta breve divagación: la que compara la traducción de un poema a la conversión de un edificio en un plano de arquitecto. El plano puede ser bello y admirable, pero le falta la tercera dimensión del edificio construido, aquello que no es meramente concebible, sino también sensible (cf. *Rhumbs).* Bien, pero la lengua receptora no carece de sensibilidad y en ese espacio que nunca coincidirá con el espacio sensible originario, trabaja la libertad poética del traductor, su capacidad para bailar encadenado.

Blas Matamoro

Bibliografía

PAUL VALÉRY: *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry, col. Pléiade, Gallimard, París, 1957.
PAUL VALÉRY: *Cahiers*, édition établie, presentée et annotée par Judith Robinson, col. Pléiade, Gallimard, París, 1973.
PAUL VALÉRY: *Lettres à quelques uns*, Gallimard, París, 1952.
PAUL VALÉRY, ANDRÉ GIDE: *Correspondance*, Gallimard, París, 1955.
PAUL VALÉRY, GUSTAVE FOURMENT: *Correspondance*, ed. Octave Nadal, Gallimard, París, 1957.

NOTAS





La otra aventura de Adolfo Bioy Casares

La anécdota es conocida por todos: el propio autor la refirió en innumerables entrevistas. Para no recaer en los excesos pretendidamente vanguardistas cometidos en sus primeros libros, a comienzos de la década del '40 Bioy decidió componer los siguientes como si se tratase de máquinas de relojería, y bajo este impulso definió en ellos las líneas esenciales de su poética narrativa. En las novelas *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945) y en la recopilación de cuentos *La trama celeste* (1948), se lee una doble afirmación: de la literatura como artificio y del artificio como medio privilegiado para interrogar lo real. Contra las estéticas naturalistas y realistas, Bioy afirma el carácter convencional de la literatura, la especificidad de sus técnicas y de los efectos que ellas producen. Pero sus máquinas literarias no se contentan con exhibir su ser de artificio: el poder de esas ficciones se ejerce en una experiencia inédita de la realidad, una experiencia heterogénea en relación a los saberes convencionales, en la que se hace sensible lo misterioso de la realidad, lo misterioso de lo que nos es más familiar: la unidad del tiempo y del espacio, y la identidad de la persona.

El arte narrativo de Bioy está fundado en dos virtudes éticas: la «cortesía» hacia el lector (cortesía que consiste en despertar su atención, en interesarlo por el desarrollo de una trama rigurosamente construida y, a la vez, en encantarlo por obra de las digresiones y los detalles circunstanciales, dándole ocasión así de que su pensamiento se despegue del transcurrir de la historia y siga sus propios impulsos secretos) y la exploración de lo «misterioso», esa dimensión constitutiva de la realidad que la realidad, para volverse obvia y previsible, niega. En esas mismas virtudes, en las que se afirma el valor de una *cierta* relación («íntimamente distante», diría Maurice Blanchot) con el lector y con la realidad que se experimenta, se funda también la escritura ensayística de Bioy Casares. Cortesía, en este

caso, tanto hacia quien lo lee como hacia los autores y las obras que ha leído, cortesía que habrá de revelársenos como la condición para experimentar, a través de la escritura, todo lo que hay de misterioso en «las aventuras del trabajo mental» cuando éste se cumple en los dominios de esa realidad esencialmente incierta que es la literatura.

En «La Celestina», el primero de los ensayos reunidos en *La otra aventura*[1], Bioy Casares afirma que la vida de una obra (y por «vida» debemos entender aquí el poder de transformación de esa obra, que se ejerce tanto sobre sí misma a través del tiempo como sobre quienes se aproximan a ella ocasionalmente) depende del «misterioso agrado» que es capaz de suscitar. La afirmación se encuentra no sólo en el primer ensayo del libro sino, más precisamente, en su primera frase, como una suerte de declaración de principios, y de consigna. Apartándose de las preceptivas tradicionales, Bioy declara que la verdad y la belleza —esos valores que se quieren atemporales— no son suficientes para mantener viva a una obra, que las obras mueren si no encuentran a un lector que se sienta atraído por *algo* misterioso que cobra presencia en ellas: una presencia que tiene mucho de ausencia porque resulta agradable sin saber por qué. Si la tarea que el ensayista se ha propuesto (y cuál otra podría ser) es dar su testimonio de lector acerca del poder de transformación de las obras sobre las que escribe, deberá hacerlo preservando ese misterio por el que las obras viven en su lectura. El ensayista, nos dice Bioy al comenzar su libro, propone argumentos que parten de eso que le resulta agradable pero no para anularlo bajo el peso de una explicación definitiva sino para transmitirle a otro lector el goce de lo incierto, ese goce que es la prueba literaria de que *algo,* en las obras y en quienes las leen, está vivo.

Bioy distingue, en «La Celestina», dos modalidades del *discurso* crítico: están, por un lado, aquellos trabajos que discurren de acuerdo a una orientación prevista, desde y hacia un punto ya determinado, confirmando, sin expandir, las fronteras del conocimiento, y están, por otro, los que siguen un curso errático (lo que no quiere decir erróneo) que van trazando a medida que lo recorren, en las encrucijadas y los desvíos de los caminos conocidos. A los primeros Bioy los vincula con el poder rector de «la impasible teoría», que sufren cómodamente, ávidos como están de generalidades y certidumbres inobjetables. Los otros son obra de ensayistas, de escritores que reconocen en los sentimientos «apresurados y conmovidos» que los afectaron en la lectura de un libro, las razones para escribir sobre él. Estas tentativas inciertas pero extremadamente rigurosas (porque se hace necesario extremar el rigor, si se avanza para saber por qué se ha emprendido la marcha y cuál es su destino, ese rigor que no necesita el que se mueve en el mismo lugar, para reconocerlo) formulan un saber de

[1] *Adolfo Bioy Casares:* La otra aventura, *Buenos Aires, Ed. Emecé, 1983. Los números de página entre paréntesis remiten en todos los casos a esta edición. Para un comentario de las estrategias argumentativas en «La Celestina», que ha servido como punto de partida para la escritura de estas notas, cfr. Alberto Giordano: «El arte de lo indirecto», en* Modos del ensayo, *Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.*



la literatura atento «a la incalculable trama de las circunstancias» que se manifiesta en la lectura. Ese saber de lector, no de estudioso, presta una atención relativa a las virtudes retóricas de un texto (relativa a los afectos que se potencian en su lectura); su objeto no es la literatura en sí sino su experiencia: la experiencia, que este saber en acto preserva y transmite, del «misterioso agrado» que es su «vida misma».

La teoría y la historia literaria, que se empeñan en imponer límites precisos y valores generales a lo que sólo se experimenta como dispersión y singularidad, son *pasiones tristes* que debilitan las fuerzas de atracción de las obras y las fuerzas de invención de los lectores. A diferencia del ensayista, que responde en primer lugar —como lo quiere Borges— a la propia convicción y a la propia emoción, el teórico o el historiador de la literatura se dejan dominar por una serie de *supersticiones* (las obras valen por su «riqueza» temática y por sus aciertos retóricos y sólo se las puede leer correctamente si se conoce el contexto en el que fueron escritas) que limitan su *potencia de actuar*, es decir, su capacidad de inventar, bajo el influjo de lo misterioso que ha salido a su encuentro, nuevas formas de sentir y de pensar. Los términos subrayados no pertenecen a Bioy sino a Spinoza y vienen a recordarnos que los problemas que importan al ensayista son, fundamentalmente, problemas éticos, que su búsqueda es la de valores *convenientes* para la experiencia de la literatura que, en lugar de inmovilizarla remitiéndola a principios trascendentes, sirvan para darle nuevos impulsos.

Hay en los ensayos de Bioy una vindicación constante de la felicidad, de la «alegría de vivir» que, como la que él encuentra en las novelas de Zola para atemperar el espectáculo de las miserias humanas (págs. 151-2), la literatura transmite a través de procedimientos que le son propios. La felicidad (de leer, de escribir) es el valor superior de la ética del ensayista y en él se fundan los desplazamientos que su práctica imprime a las valoraciones morales reconocidas. Por eso, aunque la verdad o el acierto de las opiniones de un escritor sean más que discutibles, ellas valen si nos dejan presentir la existencia de un espíritu «resuelto y libre» («Memorias de Frank Swinnerton», pág. 131). Por eso también un fracaso lógico, como el intento fallido de Gracián de explicar las razones del fenómeno estético, puede valer como un triunfo literario, si los argumentos que no nos persuaden nos permiten participar en «una de las más extrañas y no menos afortunadas aventuras de la lengua» («Agudeza y arte de ingenio», pág. 29), si bajo la frialdad de las sentencias que parecen querer imponerse a cualquier realidad se puede oír «un eco de eruditas conversaciones y de profundas bibliotecas» (pág. 30), los ecos de un mundo maravilloso, como el que Bioy reconstruye en el último ensayo de su libro, dedicado a su relación con Borges, un mundo hecho de «Libros y amistad».

Como Borges, que acuñó esa expresión no para confundir dominios diferentes sino para propiciar la imaginación de uno radicalmente nuevo, Bioy se siente atraído por aquellas obras en las que se afirman unos valores estéticos singulares, los valores de una «estética de la inteligencia». La inteligencia que agrada a Bioy no es la que brilla, la que sorprende, ni mucho menos la que se impone a fuerza de erudición, sino otra menos espectacular y más equívoca: la que él llama, a propósito de Etiemble, «inteligencia pura», que se diferencia de las demás porque aparenta ser «un tanto irresponsable y frívola» («Un tomo de la Enciclopedia de la Pléiade», pág. 168). Esta inteligencia, que reconocemos con agrado en los ensayos del propio Bioy, no es un atributo del autor que se expresa a través de su obra y que podría expresarse, por lo tanto, a través de otros medios, sino un efecto de la obra misma, es decir, un efecto literario. Una *apariencia* feliz que debe mucho a los modos en los que el autor se hace presente en lo escrito, modos que remiten, en cada caso, a una decisión —tal vez sería más preciso decir a una «convicción»— ética.

Apreciamos en los ensayos de Bioy lo mismo que él aprecia en las obras de los maestros ingleses del género (en Steele y Addison, en Samuel Johnson, en De Quincey, en Stevenson, en Wilde): «la sombra del autor mezclándose con el tema» («Ensayistas ingleses», pág. 33). La «sombra», es decir, una presencia indirecta y opaca, discreta, que entrevemos como si estuviese a punto de desaparecer. Leemos los ensayos de Bioy, atendemos a la exposición de los temas, al desarrollo de los argumentos y, ocasionalmente, descubrimos que nuestra atención fue capturada, como al paso, por la presencia de quien los ha escrito. Esa presencia —insistimos— es un efecto literario animado por una convicción ética. En el *tono de conversación* y en el *estilo despreocupado y llano*, que nos recuerdan «la engañosa facilidad que es frecuente en las obras perfectas» («Una novela de Hartley», pág. 147), Bioy se nos hace presente no para acompañar sus afirmaciones con el peso de su autoridad sino, por el contrario, para aligerar el carácter afirmativo de sus enunciados. La prosa «conversada» y la falta de artificios —producto, como se sabe, de otros artificios, menos evidentes— nos sugieren que lo que se dice en estos ensayos a propósito de una obra, no debe ser tomado como un juicio definitivo, mucho menos como el único que se pueda formular, que la convicción en lo enunciado no supone la gravedad en su enunciación. La presencia discreta de Bioy en sus ensayos, de una discreción hecha tanto de reserva como de intensidad, nos persuade del deseo de que sus juicios sean tomados como apreciaciones circunstanciales que valen tanto como las de otro lector (otro lector, eso sí, capaz de escribir ensayos como los suyos: la discreción no se confunde con la falsa modestia) porque no se autorizan más que en lo que ha



aprendido sobre la literatura, o sobre cualquier otra materia —no importa cuán rigurosa sea—, leyendo.

La «sombra» de Bioy, que entrevemos mezclándose con los temas de sus ensayos, como el «misterioso agrado» de las obras que esos ensayos preservan y transmiten, es, más que la manifestación de una presencia (que siempre resulta brillante y espectacular), la «presentización»[2] de una ausencia. La *discreción* de los ensayos reunidos en *La otra aventura* se aplica por igual a la forma en que se imponen los temas tratados y a las intervenciones del autor a propósito de ellos. Esa discreción nos remite al modo en el que Bioy se ausenta de lo escrito (como voz de autor, es decir, como voz autorizada) por la experiencia del goce o del interés del tema sobre el que escribe. En la discreción leemos las huellas, apenas esbozadas, del encuentro del autor con lo misterioso de la obra que lo ocupa, ese encuentro que hace vacilar sus certidumbres y lo pone en estado de invención. Ese encuentro que repetimos, porque algo del misterio que lo preside nos fue transmitido, cuando nos aventuramos en el reconocimiento de esas huellas, sin importarnos demasiado si se trata verdaderamente de su reconocimiento o de su invención. Como al autor de estos ensayos, y gracias a su ausencia, nada nos importa tanto entonces como satisfacer nuestro deseo de escribir.

Como todo ensayista, Bioy escribe para opinar sobre las obras que ha leído, sobre la forma en que otros las han leído (casi no hay ensayo de *La otra aventura* en el que no se pueda avizorar un «conato» de polémica), sobre otros autores y otras obras, y también sobre otros temas (no siempre librescos), que el recuerdo asocia, de las formas más variadas, con los que circunstancialmente lo ocupan. Las opiniones se suceden casi sin interrupción, los párrafos encuentran por lo general su unidad temática y retórica en un juicio de valor, pero la discreción hacia el tema tratado y hacia el lector hacen que Bioy se prive, en la mayoría de los casos, de enunciar la última palabra. Ya sea por el recurso a la *conjetura* como modo de enunciación, o por el «buen manejo de la *ironía*», que es la figura de la ambigüedad de los sentidos, es decir, de la suspensión de los valores, el lector se siente invitado, sin sentirse compelido (porque no hay ninguna apelación directa a su persona), a sumarse al juego de las opiniones, a enunciar, no la afirmación última, la que nadie desea (porque sería como desear que no haya más lectores), sino una afirmación más.

A una interrogación esencial, esa interrogación que surge de la inesencialidad de la experiencia literaria, Bioy no responde con una afirmación, que la anularía, sino con algunas conjeturas que nos mantienen en un tiempo esencialmente literario, un tiempo de inminencia. Así, cuando se pregunta en «La Celestina» por las razones del agrado que despiertan en

[2] *El concepto de «presentización», que supone la experiencia de lo misterioso de una realidad y no su representación por medios convencionales, pertenece a Walter Benjamin (cfr. sus «Tres iluminaciones sobre Julien Green», en* Imaginación y sociedad. Iluminaciones I, *Madrid, Ed. Taurus, 1980).*

él las páginas finales de la tragicomedia, esas páginas imperfectas, escritas con un estilo poco adecuado, Bioy da mayor intensidad al misterio conjeturando dos respuestas de naturaleza diferente: «Quizá algunas frases concretas, perdidas en las morosas enumeraciones, son bruscamente eficaces; o quizá a esta altura de la obra, nuestra participación en el argumento y en la suerte de los personajes ya es tan íntima, que palabras como *padre, hija, muerte, amor, congoja,* nos estremecen» (pág. 13). Las conjeturas, disímiles en cuanto al contenido pero referidas las dos a los avatares de la lectura, bordean el misterio, lo señalan, parece que van a explicarlo pero finalmente lo resguardan.

La ironía, que escinde la perspectiva de valoración desde la que se sitúan las opiniones, contaminando la identidad de cada valor con la presencia simultánea de su contrario, es otra estrategia de descentramiento, de desautorización de lo enunciado, a la que Bioy recurre constantemente en sus ensayos. Puede irrumpir casi imperceptiblemente, jugando con el doble sentido de una palabra, como en la atribución del epíteto «curioso» a un estudio filológico sobre *La Celestina* que pasa por ser una de sus interpretaciones autorizadas (¿el libro al que se hace referencia es «curioso» porque despierta interés o porque se interesa demasiado en lo que no corresponde; porque es interesante o porque es indiscreto?). Podemos encontrarla también en otras formas menos sutiles pero igualmente eficaces, como en el agregado de una referencia aparentemente circunstancial al término de un ensayo, una referencia anecdótica que no añade nada a la información que hasta ese momento se nos había suministrado, pero que sirve para que Bioy, sin decirlo, tome distancia de sus afirmaciones precedentes. Así, por ejemplo, en el párrafo con el que concluye el ensayo sobre el estudio que Edmund Wilson dedicó al descubrimiento de los manuscritos del Mar Muerto, estudio que hasta ese momento había sido apreciado en consonancia con el valor «cultural» e «histórico» del acontecimiento que es su tema: «No sé dónde leí —escribe Bioy en ese párrafo— que el número del *New Yorker* con el trabajo de Wilson sobre los manuscritos se agotó rápidamente y que en esa ocasión la mayor parte de los compradores eran señores de aspecto eclesiástico» («Los manuscritos del Mar Muerto», pág. 96). Tal vez Bioy no recuerde dónde leyó esa información porque acaba de inventarla; tal vez no pudo resistir la tentación de concluir su reseña sembrando la duda sobre el valor del estudio de Wilson (para todos aquellos que, como él, no aparentan ser espíritus piadosos).

Con excepción del dedicado a su amistad con Borges, todos los ensayos de Bioy reunidos en *La otra aventura* son comentarios de libros que sirvieron en su momento como prólogos o como reseñas. El principio compositivo que rige la escritura de estos comentarios es simple: Bioy expone el



contenido del libro (da un resumen de la trama, si se trata de una narración, o de las tesis propuestas, si se trata de un ensayo) y formula una evaluación de acuerdo al agrado, o desagrado, que experimentó en su lectura. Como las tramas «perfectas» de sus novelas y sus relatos, la exposición simple y lineal, sostenida en la elegancia de una prosa conjetural cuyo tono «de conversación» se tensiona levemente gracias a los distanciamientos irónicos, sirve en los ensayos para mantener despierto el interés del lector. Como en las novelas y los relatos, la atención hacia su interés es sólo uno de los aspectos de la cortesía para con el lector. Cuando ese interés está asegurado, Bioy se permite ciertos desvíos del curso de la exposición, ciertas libertades retóricas que significan para el lector, sin que el autor se lo proponga, del modo más feliz en que pueden suceder las cosas: indirectamente, el reconocimiento de uno de sus derechos fundamentales —porque su ejercicio aumenta la capacidad de goce—: el derecho a la distracción.

En los ensayos de Bioy, las *digresiones* que interrumpen el desarrollo del comentario, esos desvíos en los que se cifra su verdadero arte de ensayista, toman por lo general dos formas: la *reflexión circunstancial* sobre los más variados aspectos de la literatura y de la vida, que comunica, de un modo imprevisto, a la literatura con la vida, y la construcción de *series de referencias* que ligan autores, obras, motivos o personajes literarios.

A propósito de los personajes de «Una novela de Hartley», *A Perfect Woman*, Bioy recuerda la opinión de un crítico al que le pareció irreal el único personaje infantil de la novela, Janice, para declarar que no está de acuerdo con esa opinión porque para él «Los niños suelen ser inverosímiles y un poco irreales» en la propia realidad, «tal como Janice, de Hartley» (pág. 146). La misma remisión de la literatura a la vida, para formular un juicio favorable sobre un aspecto de la primera, se produce cuando Bioy conjetura que David Garnett encontró en sus deseos predilectos —que él llama «sueños de la vigilia»— los materiales con los que compuso la trama de *Aspects of Love*. Por eso, para quien comparte las ensoñaciones de Garnett, como es el caso de Bioy, resulta encantador encontrar entre los personajes de su libro «amigas hermosas, alegres y despreocupadas, que toleran con filosofía a sus rivales (mujeres, en fin, como sólo se encuentran en la imaginación de los hombres)» (pág. 141).

El recuerdo, a propósito de las virtudes literarias de un autor, del de otros autores que ha leído con igual agrado; el recuerdo, a propósito del impacto que le produce la composición psicológica de un personaje, de otros acontecimientos de lectura similares producidos por la presencia singular de otros personajes; el recuerdo de las diferentes formas en que fue tratado un mismo tema en la obra de varios autores; cada una de esas

series de referencias, en las que los términos se ligan entre sí por el ejercicio de una memoria desinteresada en exhibir su erudición pero obcecada en reanimar experiencias felices, son otra forma de la digresión en los ensayos de *La otra aventura*, otra forma por la que —como dice Bioy en *Guirnalda con amores*— «entra en lo escrito la vida». Las series que la memoria construye obedecen a una sola ley compositiva: el gusto (o disgusto) de Bioy. Por eso, los términos se ligan por «similitud» y no por «semejanza», es decir, se ligan en acto (por el acto del recuerdo) y no de acuerdo a un patrón general establecido[3]. Las referencias encadenadas no sirven en ningún caso para autorizar una opinión, para dar fundamento a un juicio. Sirven, nada más, para que el lector acompañe, si lo desea, el recorrido gozoso del autor por su biblioteca personal.

Las reflexiones circunstanciales y las series de referencias que suspenden momentáneamente en los ensayos de Bioy el desarrollo de las exposiciones, son como «las escenas vívidas, que pedía Stevenson» (pág. 38) en los relatos, para provocar en el lector la ilusión de realidad. Como «la inclusión de algún episodio que empieza y no concluye, de algún personaje efímero» (pág. 142), esos detalles circunstanciales que agradan al lector de una novela, las digresiones significan en los ensayos los momentos de mayor felicidad tanto para quien escribe como para quien lee. Bioy *se deja llevar* por el recuerdo de otros encuentros con la literatura o por el deseo de anotar, en los márgenes del libro que comenta, una reflexión ocasional. En esos momentos de abandono, en los que todos los deseos parecen buscar su satisfacción en el deseo de escribir, los lectores de *La otra aventura* recibimos, agradecidos, la mayor felicidad que puede darnos la literatura: el espectáculo sutil, discreto, de su encuentro con la vida.

Alberto Giordano

[3] *«La semejanza —escribe Michel Foucault en* Esto no es una pipa— *tiene un «patrón»: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella» (Barcelona, Ed. Anagrama, 1981; pág. 64).*



Alfredo Gangotena, entre dos mundos

En 1994 se cumplieron cincuenta años de la muerte de Alfredo Gangotena, un nombre clave y poco conocido de ese período crucial de la poesía latinoamericana que fueron las décadas de los treinta y los cuarenta.

Alfredo Gangotena (1904-1944) es uno de los poetas más importantes de Ecuador, donde su nombre suele asociarse al posmodernismo, denominación utilizada en sentido hispanoamericano para referirse a poetas nacidos entre 1900 y 1910 y que, además de ambigua, resulta totalmente inadecuada para el caso específico de Gangotena.

En realidad, Gango —como lo llama Jules Supervielle en un sentido poema-mensaje que le dedicó— merece el sitio que se le ha empezado a asignar: junto a las vanguardias, tanto europea —francesa— como americana, tal como hace Cedomic Goic, en su importante *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana.*

Gangotena escribió la mayor parte de su obra en francés y murió a los 40 años de edad. Pertenece, por tanto, a esas para mí asombrosas y desgarradas especies que ha producido la literatura universal: la de los poetas bilingües, y la de los marcados por el sino trágico de la muerte prematura. (La «raza» de poetas bilingües no es infrecuente en la América Latina de las primeras décadas de este siglo. El principal ejemplo es Vicente Huidobro —importante no por el bilingüismo, evidentemente, sino por la calidad y variedad de su obra, así como por lo que su protagonismo vanguardista significó para la poesía española y latinoamericana. Otro nombre importante es César Moro, de Perú. Se negaron a serlo Jorge Carrera Andrade, ecuatoriano radicado en París desde 1922 hasta su muerte, con una extensa obra íntegramente escrita en castellano; y, en otro ámbito, Czeslaw Milosz, quien nunca abandonó el polaco en su poesía, pese a desarrollar su actividad en Virginia, Estados Unidos, desde 1933).

Creo que el bilingüismo y la muerte prematura determinaron la relación de Gangotena con la posteridad. El publicó sus libros en Francia, colaboró con prestigiosas revistas parisinas del momento —*Intentions* y *Philosophies,* por ejemplo—, recibió elogiosos comentarios de Jean Cocteau, Tristán Tzara, Henry Michaux y Jacques Maritain, y llegó a aparecer en alguna antología de la poesía francesa contemporánea; sin embargo, Gangotena es hoy poco menos que un desconocido para la literatura escrita en lengua francesa y casi se podría decir lo mismo sobre la escrita en castellano; no es muy probable, por ejemplo, que su nombre resulte familiar a un buen lector de poesía francesa o latinoamericana. Ocurre con frecuencia. Pero generalmente por razones de calidad, y éste no es el caso.

Nacido en Quito en 1904, en el seno de una familia terrateniente, Gangotena es llevado a Francia en 1916 y educado en París. Estudió en la Escuela de Minas y alcanzó el título de ingeniero en esa rama, lo cual, bien visto, no debería asombrar a nadie: basta con pasar por alto los presuntos intereses familiares y recordar que el estudio de la geología estaba significativamente previsto en la Escuela de Poetas con que soñó W.H. Auden. Entre 1920 y 1925 Gango frecuenta los círculos literarios a que acuden Marcel Proust, Max Jacob, Jules Supervielle, entre otras celebridades. En 1925 viaja desde París a Quito junto a su amigo Henry Michaux, quien registrará las impresiones de ese viaje en el libro *Ecuador,* cuya versión castellana publicó Tusquets Editores. Entre 1926 y 1938 Gango publica los libros *Orogenia, La Tempestad Secreta, Ausencia,* así como *Noche y otros poemas sueltos.* Todo en francés, con la sola excepción de un par de poemas de ausencia, escritos en español; en 1940 publica el largo poema «Tempestad Secreta», escrito en español. En 1944 fallece en Quito. En 1956, la Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó su obra completa, reeditada en Guayaquil el año 1978.

Pese a que la mayor parte de su obra fue escrita en francés, Gangotena no es un afrancesado. La idea según la cual la patria es el lenguaje parece, al menos en este caso, más que discutible. El lenguaje es no sólo una patria sino un universo, que puede coexistir con otros, como lo supieron y explicaron Humboldt, Wittgenstein y Gadamer, y como sabe todo poeta. Innegablemente, en Gangotena coexistieron varios universos. El americano se expresa de modo rotundo y conflictivo:

> Mi canto se unifica en la abrupta resonancia de las piedras que miden el abismo.

escribirá, en alusión, a los Andes; y también:

> ¿quien golpea iracundo a mi puerta?/¿sois vos, engalanado de plumas y de palmas,/Señor Inca Tupac Yupanqui?/¿Qué tenéis de urgente que revelarnos?... Siempre



al terrible oriente de mi conciencia/Pero si es necesario, porque ésta es mi morada, entrad en ella.

Pero el universo americano no es el único en su obra. En los temas y en el angustiado tratamiento que les da, está representado un existencialismo universalista —el teorizado en Francia, principalmente en su versión católica—:

¡Espero, Señor, esta noche, esta inmensa noche,/en el agotamiento y en la ira!/Y la vigilante lámpara no ilumina/Sino de sorpresa las superficies arcanas de mi corazón.

Se sienten las lecturas de Pascal, Claudel —a quien Gangotena dedicó un poema—, Sartre, Heidegger. Las imágenes y la expresión verbal son violentas, y a veces se siente la influencia dadá y surrealista:

El sueño que me alarga/ya no será sino un manto de vidrio/Arrojado al desprecio.

Aún en estos tiempos que nos invitan a la conciliación, que intentan abolir el infierno y el sufrimiento mediante la promesa de una felicidad sin brillo, mediante la apelación a las sensaciones, a la trivialización de los grandes temas, Gangotena todavía puede conmover. Todavía vitupera, furibundo: «¡Oh ciudad coronada de salivas, de estiércol y de esputos!/¿Eres tu el asilo de ébano/ y el infierno en toda la fuerza de sus posibilidades y de sus abyecciones?... ¡Oh país de mi sótano!». Su voz acaso parezca «patriarcal» y hasta grandilocuente a cierta sensibilidad de hoy, pero no lo es: es auténtica.

Mario Campaña Avilés



Coya saltel



En el centenario de Juan Alfonso Carrizo

Juan Alfonso Carrizo fue un estudioso argentino que, sin haber puesto nunca sus pies en suelo español, hizo un culto del más sano hispanismo americano: aquel que reconoce con orgullo la magnífica herencia recibida y exhibe, también con orgullo, los talentos con que la ha acrecentado.

América es una creatura de la humanidad animada por el aliento español y, sin España, no puede explicarse a América tal como es, porque antes de la hazaña colombina no hubo un concepto de identidad que comprendiera a los múltiples y valiosos desarrollos socioculturales de las civilizaciones y etnias que la habitaban, ni un nombre con que se autodesignara y por el cual se la reconociera.

Hoy, a más de quinientos años de aquel «vuelco del mundo», queremos destacar la personalidad de un hombre argentino que reveló, por datos ciertos obtenidos con criterio científico, un panorama ubérrimo de espiritualidad: el *folklore* o saber tradicional del pueblo americano. Ese tesoro que, en su cambiante condición de caleidoscopio cultural, aparece, ya lo hemos dicho alguna vez, como el triunfo de la cultura en libertad sobre la fuerza de todos los vencedores y sobre la debilidad de todos los vencidos.

Dejo constancia aquí, desde el comienzo, de que este homenaje a Juan Alfonso Carrizo es, en mi intención, también un homenaje a su amigo y colaborador el profesor don Bruno Cayetano Jacovella, pues no me explico al uno sin el otro ni me explico a mí misma, en los umbrales de mi iniciación como exploradora del «pasado-presente» de la cultura argentina, sin la conducción luminosa de Jacovella, mi maestro, y el referente monumental de la obra de Juan Alfonso Carrizo. Por otra parte, el profesor Jacovella ha sido el mejor biógrafo de Carrizo, de inexcusable consulta cuando se quiere incursionar por este tema.

Orígenes

Dicen que en Piedra Blanca
nació —¡y en manto!
Juan Alfonso Carrizo
Hace cien años.
Juan Alfonso Carrizo
¡Qué afortunado!

San Antonio de Piedra Blanca sería, hacia fines del siglo pasado, un típico pueblo «vallisto»: rodeado de cultivos, con su plaza, su iglesia, su escuela, casas bajas donde no faltan ni el horno ni el telar, el río que se hace torrente en verano, las majaditas que vuelven al corral junto con los tornasoles del atardecer. Un pueblo, le llamamos —con palabra de tan abrumadora polivalencia— porque en mi país hemos perdido bonitos lexemas hispanos como «aldea» o «villorrio», aunque usamos villa, poblado y especialmente «pago», muy aplicable al del hogar natal de Carrizo por su ascendiente etimológico de *pagus,* «viña» o «casa con viña», ya que casi no hay una, en aquellos lugares, que no posea un parral, como también olivos e higueras para completar un paisaje casi bíblico.

Ubicado a unos diez kilómetros de la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca, junto al camino que lleva de la capital a la cuesta de Sínguil y a Tucumán, San Antonio de Piedra Blanca tuvo el honor de ser testigo en 1826, del nacimiento de un ilustre patricio y sacerdote admirable, fray Mamerto Esquiú —llamado más tarde «el orador de la Constitución»— cuyo nombre lleva actualmente ese pueblo.

Sexto hijo de un hogar típico de aquellas «chacras», donde se estimaba la instrucción y se cultivaba la fe, Juan Alfonso nació el 15 de febrero de 1895, envuelto en las membranas fetales, lo que, según la creencia popular que llama al hecho «nacer en manto», es augurio de buenaventura.

¿Fue en realidad dichoso? En lo personal, debió sufrir la pérdida temprana de su primera esposa, doña Alicia Aurora Mónico y, casado nuevamente con doña Petrona del Carmen Cáceres, vivió una existencia atípica para un maestro normal, que es lo que era, pues ejerció muy poco la docencia en las aulas. Con los debidos permisos institucionales, se dedicó, en cambio, prioritariamente, a su singular pasión: la búsqueda y el hallazgo de los cantares tradicionales del pueblo, complementada por la de reunir una selecta y nutrida biblioteca de carácter universal, sobre los temas de su especialidad. No tuvo hijos, pero sí sobrinos muy queridos que hoy son sus herederos y mantenedores del fuego de su recuerdo, junto con contados discípulos y legión de lectores (incluidos los propensos al saqueo).

Pese al bucólico encuadre de su origen, la vida de Carrizo como investigador del *folklore* poético argentino no se deslizó por cauces de placidez. Es que la armonía de un hombre con su cultura raigal, que se daba en Carrizo, debería constituir una circunstancia feliz, si no fuera que tal armonía se revela, generalmente, por oposición, por reacción contra la desarmonía —que ese hombre percibe— entre aquella cultura y las transformaciones que se operan en el medio social de su lugar y de su tiempo.

Estas tensiones se manifestaron claramente en la vida y la obra de Juan Alfonso Carrizo, maestro de maestros, salvador e iluminador insigne del tesoro poético de tradición hispánica en el noroeste argentino. Y tal vez fueron ellas las que movilizaron los mecanismos generadores de su extraordinaria capacidad de trabajo, las que signaron las dimensiones de su tarea, la gigantesca envergadura de su obra édita e inédita.

Memoria

Locros catamarqueños,
frutos de higuera,
grande hicieron su cuerpo,
cual su alma lo era.
Y grande su memoria,
que hoy es leyenda.

En el ejercicio de aquella memoria, que era como la prodigiosa síntesis de la memoria de todos sus coterráneos, halló tal vez Carrizo su plena felicidad.

Recuerdo que mi padre, don Enrique Fernández Latour, decía haberlo conocido en las tardes en que, desde una mesa de la confitería más céntrica de la ciudad de San Miguel de Tucumán, recitaba a quien quisiera oírlo coplas y cantares que fluían de sus labios con toda la belleza, la gracia y la sabiduría de la tradición viva. Él los había descubierto, documentado y «salvado» del olvido. Pero su memoria se los devolvía con frescura plena, porque Carrizo, que nunca fue poeta y sí riguroso investigador, era también un portador legítimo de aquella tradición. Por otra parte, el recitar versos para motivar la efusión de otros en los circunstantes, constituía el recurso fundamental de su método heurístico.

La existencia como misión

Con la Fe como guía
iba buscando
todo lo que las gentes
dicen cantando,
cuando cuentan, o ríen,
o están llorando.

Si alguna sensación priva tras la lectura de la extensa producción dejada por Carrizo —investigaciones, ensayos, recopilaciones anotadas, contribuciones a la historia de la ciencia, aportaciones pedagógicas— ella es la de que toda esa obra ha sido realizada en cumplimiento de una misión.

Aceptado este aserto resulta más sencillo comprender cómo un maestro provinciano, sin bienes personales de fortuna ni otros ingresos que los de docente nacional, pudo recorrer personalmente, palmo a palmo, cinco provincias, recolectar cerca de treinta mil cantares y publicarlos anotados con la mayor erudición. Revelaba Carrizo un patrimonio cultural de valores tan evidentes, que esa labor ciclópea le valió el apoyo de las máximas autoridades universitarias y de funcionarios y políticos del más alto nivel, hasta que, ya en la plenitud de su obra y de su vida, fue designado Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras, recibió el Primer Premio Nacional de Literatura y fue distinguido con la Encomienda de Alfonso X el Sabio, otorgada por el gobierno de España.

Es cierto que el camino emprendido por Juan Alfonso Carrizo procedía de la inquietud, tan antigua casi como la especie humana, por conocer sus orígenes e interpretar su presente, por los signos del pasado, para orientar su futuro. También que en todo y desde los albores del movimiento romántico europeo, la recolección de las canciones populares constituyó el más firme empeño de los estudiosos de la cultura tradicional, por lo que las obras del precursor Johannes Herder, de los hermanos Guillermo y Jacobo Grimm, del finlandés Elías Lönnrot, de los españoles Francisco Rodríguez Marín, Marcelino Menéndez y Pelayo, Emilio Lafuente y Alcántara y Ramón Menéndez Pidal —por citar sólo algunos de los celebérrimos— proporcionaron a América modelos consistentes.

Ya en 1846, cuando el anticuario inglés William John Thoms propuso, por intermedio del semanario *The Athenaeum* de Londres, «un buen vocablo compuesto sajón, Folk-Lore», para designar «aquel sector de las antigüedades y de la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares en las naciones civilizadas», sus ejemplos giraban en torno de una rima infantil. Y para traer a cuento un caso más cercano en el tiempo, recordemos que también el, en su tiempo, famoso cuestionario de Paul Sébillot —que sirvió de base a la *Encuesta Folklórica del Magisterio* de 1921, organizada en la Argentina por el Consejo Nacional de Educación, a instancia del doctor Juan Pedro Ramos— concedía evidente prioridad a la recolección del patrimonio poético.

Según lo expresa el propio Carrizo en su obra liminar *Antiguos Cantos Populares Argentinos. Cancionero de Catamarca* (1926) su vocación nació



de un trabajo que le fue encomendado por el profesor de literatura de la Escuela Normal de su provincia, don José P. Castro, y de una severa lección crítica, sobre dicho ensayo, recibida del padre Antonio Larrouy.

Ni romántico ni positivista, Carrizo estuvo guiado por una idea aún más trascendente que la de sustentar nacionalismos culturales movilizadores del poder político. Su doble objetivo, ético y estético, consistía en «salvar» la poesía tradicional argentina, aquel legado hispánico cuyo principio axial era la fe católica.

La armonía entre lo que sabía y cantaba, por tradición oral, el pueblo de su pago nativo, trasunto de lo que Carrizo entendía como ideal de vida inclaudicable, pronto se enfrentó ante sus ojos no sólo con formas disonantes de la modernidad sino, lo que peor era, con una avasallante marea de cultura sustituta de la tradicional, que pasaba por serlo bajo las máscaras del nativismo —mal menor para Carrizo— y sobre todo de la poesía gauchesca.

Esta manifestación interesante y genuina de la literatura rioplatense se desarrolló con tal fuerza a partir de la aparición en Buenos Aires de la obra cumbre del género, el *Martín Fierro* de José Hernández (1872; 1879), que Carrizo llegó a identificar con un verdadero adversario para la poesía popular tradicional contra el cual debía descargar los dardos de su casi angélica artillería.

No estaba solo en esta empresa el maestro de Piedra Blanca. El «poeta de Buenos Aires», Jorge Luis Borges, expresaba conceptos coincidentes en su artículo sobre «Las coplas acriolladas», publicado en *Nosotros* en 1926. «El cacharro incásico, las lloronas y el escribir «velay», no son la patria», afirmaba, y reclamaba como horizonte del escritor argentino, la dimensión total del universo.

Así las cosas, don Juan Alfonso Carrizo se propuso documentar lo que expresaba la voz de su pueblo y establecer las diferencias esenciales entre ese tesoro poético tradicional y las formas «espurias» de la literatura «vulgar», manifestaciones marginales propias de un período histórico de efervescencia social que hoy nos resultan, por distintos motivos, de innegable interés.

En realidad, quien estableció magistralmente tales diferencias, en textos sintéticos de alta densidad de ideas, fue Bruno Jacovella. Pero fue Carrizo quien marcó entre nosotros el camino y descubrió una realidad insospechada para el mundo panhispánico del primer tercio del siglo XX: la letra y el espíritu del cancionero hispano-medioeval estaban vivos y lozanos en la memoria popular del Tucumán. Después sabríamos que lo estaban en toda Iberoamérica.

La búsqueda del tesoro

¡Juan Alfonso Carrizo,
criollo estudioso!
Del legado de España
¡tan orgulloso!
Que es canto americano
en castellano.

La consideración de la cultura tradicional como «tesoro» —conjunto de «bienes», «patrimonio», «herencia», «legado»— constituye una figura recurrente en todo el mundo. Hay una certeza de gratuidad en cuanto a la recepción que de ese «haber» de sus ancestros hacen las nuevas generaciones, y un compromiso de conservación y salvaguarda —palabra esta última preferida por la Unesco en sus reuniones técnicas sobre *folklore* realizadas en distintos lugares del mundo a partir de la década de los 80—.

Los bienes heredados, sin embargo, como en los cuentos maravillosos, no siempre llegan a manos de sus destinatarios de una manera simple. Hay ilusiones ópticas que los ocultan o desdibujan, obstáculos que deben sortearse, enemigos que se oponen a la feliz resolución del conflicto cuyo crecimiento, a medida que la modernidad avanza, es ya un hecho inseparable del traspaso generacional.

Por todo esto, quien, como nuevo cruzado, se proponga vencer las dificultades, llegar a las fuentes de la tradición, recoger el tesoro, afirmarlo a buen recaudo y librarlo, por fin, con todo el atractivo de una novedad, para que sea usufructuado en los tiempos futuros, es un verdadero «héroe cultural». Fue el gran folclorista Augusto Raúl Cortazar quien trajo hasta nosotros, en su libro póstumo *Ciencia folklórica aplicada,* esta expresión que a él mismo le cuadraba cabalmente, como conviene, aquí, para describir la postura vital de Juan Alfonso Carrizo.

Carrizo folclorista

Juan Alfonso Carrizo fue, ante todo, un cabal receptor del tesoro cultural de su pueblo. No era, como científico, alguien que aspirara a inscribirse en las corrientes metodológicas de prestigio mundial. Él inventó su método a partir de los procedimientos que resultaron más efectivos y que explica con generosidad y llaneza en los ricos *Estudios preliminares* de sus *Cancioneros.* Hoy diríamos que utilizó un método «monográfico» para documentar los cantares tradicionales, si entendemos, en cambio, como «integral», según propuesta del doctor Cortazar, al que recoge la totalidad



del *folklore* de un área reducida. Pero las eruditas y jugosas notas que acompañan al material publicado nos hablan a las claras de la integridad vivencial de Carrizo respecto del *folklore* del noroeste argentino, única área que, en lo personal, eligió como campo de su experiencia.

Como lo dice en su notable biografía el profesor Jacovella, Carrizo estaba «poseído realmente del «alma del pueblo», impregnado de la sensibilidad aédica y la técnica juglaresca», por lo que incluso los retoques que pudo dar a versiones incompletas o deterioradas por la mala memoria de ciertos informantes, le serán perdonados como lo serían en el proceso de autocorrección popular. Lo mismo hizo y confiesa, el ejemplo mayor y guía de hispanistas don Ramón Menéndez Pidal, respecto de varias piezas de su *Flor nueva de romances viejos.*

Jacovella interpreta exactamente la relación que Carrizo tenía con la ciencia del *folklore:* él mismo la comparte, porque correspondía a una época del desarrollo de tales trabajos en la Argentina; época que fue la más feraz, no sólo en cuanto a documentación, sino también en cuanto a estudios comparados y a formulaciones teóricas coincidentes con el espíritu que fundó la disciplina en el mundo entero.

Lo más grandioso —esa es la palabra— de la obra édita de Juan Alfonso Carrizo son sus *Cancioneros.* Después del ya mencionado de Catamarca publicó el *Cancionero popular de Salta* (1933), el *Cancionero popular de Jujuy* (1935), los dos tomos del *Cancionero popular de Tucumán* (1937) y los tres del *Cancionero popular de La Rioja* (1942). Una consecuencia de los cancioneros y feliz aportación para la filología comparada, es el impresionante tomo de sus *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina* (1945), donde afirma y difunde sus lúcidas consideraciones sobre la presencia de la glosa española en América, tema en el cual fue pionero absoluto y generoso alentador, como se evidencia en el apoyo dado, desde el Instituto Nacional de la Tradición, al estudioso mexicano Vicente T. Mendoza que trabajaba sobre estos temas en su país.

La décima espinela, como estrofa popular improvisada y como módulo estructural de las glosas «a lo humano» y «a lo divino», había caído en el olvido en España para casi todos los estudiosos con excepción, decía Carrizo, de los trabajos de don Aurelio de Llano y don Alberto Sevilla, en Asturias y Murcia, respectivamente. Esto ha sido reconocido en la actualidad por el profesor Samuel G. Armistead quien lo dice, por ejemplo, en su estudio sobre «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica» con que fue inaugurado el Simposio Internacional sobre la Décima realizado en las Palmas de Gran Canarias, en 1992, bajo la dirección del profesor Maximiano Trapero. Las *Actas* de este simposio son, por lo demás, como

la respuesta —acrecentada con materiales iberoamericanos— que España da hoy a aquel requerimiento de Carrizo.

A los más de setenta trabajos que publicó Juan Alfonso Carrizo —y que detalla Julián Cáceres Freyre en su valiosa contribución biobibliográfica de *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas* (nº 1, 1960)— debe sumarse, entre el material inédito, un gran volumen dedicado a los juegos infantiles, obra de carácter comparatista cuya frustrada edición priva a nuestro país de una importante y entrañable aportación del ilustre maestro.

Carrizo historiador

Sin ninguna duda el método utilizado por Juan Alfonso Carrizo era de filiación histórico-cultural. Siempre se desveló por conocer el origen de los hechos que estudiaba y su extraordinaria biblioteca —que se conserva en el Instituto Nacional de Antropología— es como el testimonio palpable de los itinerarios que siguió el investigador en tal sentido.

Además, Carrizo se preocupó por la historia de la ciencia del *folklore* en la Argentina. Sobre este tema publicó un primer trabajo con el auspicio de la Academia Nacional de la Historia, en el tomo 4, primera sección, de la *Historia de la Nación Argentina* dirigida por Ricardo Levene. Es el titulado «Folklore y Toponimia» (1938) donde esboza ya una visión cronológica de las investigaciones realizadas en nuestro país en las disciplinas indicadas, con importantes juicios críticos sobre los estudiosos y las instituciones. Sobre esa base Juan Alfonso Carrizo elaboró su exhaustiva *Historia del Folklore Argentino,* publicada en 1953, que es obra de consulta insoslayable hasta nuestros días.

La relación de Carrizo con la historia se establece también en forma directa cuando incluye cantares de tema histórico-político en sus cancioneros y cuando los reúne en su libro *Cantares históricos del norte argentino* (1939).

Un aspecto que debe mencionarse aquí es el de la presencia de «supervivencias» de las culturas aborígenes prehispánicas en el cancionero folclórico argentino. Carrizo estudió profundamente toda la documentación y la bibliografía que se encontraban a su alcance sobre las culturas aborígenes del territorio que recorría, tanto en los aspectos lingüísticos y sociológicos como en los animológicos y ergológicos.

Lo mismo que Carlos Vega con respecto a los bailes funcionalmente «sociales» del *folklore* argentino, llegó a la conclusión de que los cantares —coplas, décimas (o sea glosas), «corridos», «compuestos o argumentos», encadenados, piezas con intercalaciones de series predeterminadas de

conceptos, adivinanzas, etc.— derivan directamente del cancionero español. No obstante señala con gran erudición, en cada caso, los ascendientes indígenas de palabras, objetos, costumbres y creencias que se mantienen como «supervivencias» de las culturas prehispánicas estructuralmente desintegradas. «Supervivencias» que, acotamos nosotros, son en verdad «vivencias» populares como cualquier otro bien incorporado, no importa allí su origen, al río de su patrimonio cultural.

Su estudio sobre el *Año Nuevo Pacari*, el notable cantar de los «ayllis», representantes de las cofradías indígenas que se consagran en la provincia argentina de la Rioja al culto del Niño Alcalde, por ejemplo, es un modelo metodológico y adquiere pleno interés en nuestros días en que, pese al avance incontenible de la modernidad y de los medios de difusión masiva, la plaza de La Rioja vuelve a recibir cada año a esos cantores que en una deteriorada lengua «quechua» cuzqueña, entonan los versos consabidos. Yo misma, en viaje conducido por el profesor Julián Cáceres Freyre, he oído renacer, como se percibe la reiteración de un milagro, el cantar antiquísimo:

Año Nuevo Pacari
Niño Jesúa canchari,
Inti llalli llallincho,
Corollalli llallincho
Mamay Virgen Copacá,
Mama y Virgen Copacá.

Juan Alfonso Carrizo buscó y halló en todos los casos documentación fidedigna para la interpretación de estos hechos culturales sumamente complejos. Toda su obra es la de un historiador de la cultura. De un historiador criollo, hondamente comprometido.

Carrizo maestro y evangelizador

Ya hemos señalado al comienzo que el de rescate de tesoros culturales, emprendido por Juan Alfonso Carrizo, fue un recorrido difícil. Debemos agregar que, desde la perspectiva que nos ha dado el tiempo, no siempre compartiríamos sus fobias, aunque casi siempre participaríamos de sus miedos.

Entre las primeras, su oposición anacrónica a Sarmiento era coherente —aunque superficialmente pareciera contradictoria— con su desvalorización de la obra de Hernández, a la que veía como generadora de una ola expansiva de literatura vulgar. Los fundamentos estéticos de esta actitud sólo encubrían a medias, o casi nada, su auténtico origen: Carrizo creía percibir en esas producciones una carencia esencial de fe católica, una

propuesta desacralizada para la vida. En realidad en ninguno de aquellos gigantes de pensamientos complementarios que fueron Sarmiento y Hernández, alentaba tal proyecto destructor, pero, como suele ocurrir con todas las construcciones de los grandes ideólogos y creadores, las secuelas extensamente popularizadas de sus obras fueron frecuentemente espúreas: manipuladoras de la cosmovisión popular y a su vez manipuladas por intereses ajenos a las esencias culturales de la patria. A esas acciones sobre la cultura temió Juan Alfonso Carrizo. También nosotros les tememos.

Pero había en Carrizo un atavismo luminoso que, como guiado de la mano por fray Mamerto Esquiú y acompañado siempre por su iniciador en los estudios que signaron su vida, el padre Antonio Larrouy, lo conducía por el sendero de la fidelidad al Evangelio y de la permanente manifestación de su gracia.

En 1955 se retiró de la función pública y dos años después, el 18 de diciembre de 1957, falleció en su casa de Beccar, linda localidad cercana a Buenos Aires.

Claves

«En esta vida emprestada
el bien vivir es la llave.
Aquel que se salva, sabe,
y el que no, no sabe nada».
Esta cuarteta anotó
don Juan Alfonso Carrizo
y con esa llave abrió
la puerta del paraíso.

Cincuenta años se han cumplido, en diciembre de 1993, de la gran creación institucional de Carrizo: el Instituto Nacional de la Tradición. Tuve el honor de conocerlo como su director. En aquella casa porteña de Gallo esquina Güemes, estuve entre el pequeño grupo de quienes recibimos la impronta de su espíritu. Me tocó a mí, por indicación suya —alentada o tal vez inducida por mi maestro Jacovella— proseguir con trabajos referidos al cancionero.

Hoy, en el año de su centenario, mientras escribo estas páginas de homenaje dedicadas a España, la tierra donde se forjaron los modelos filosóficos, formales y temáticos de aquella poesía que América hizo suya y que no ha olvidado, me emociona evocar a Juan Alfonso Carrizo como lo he conocido: ingente y auténtico como su obra, como su fe.

Olga Fernández Latour de Botas



Obras citadas

ARMISTEAD, Samuel G.: «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica». En: *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima.* Edición: Maximiano Trapero. Madrid, Cabildo Insular de Gran Canaria. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1994.

BORGES, Jorge Luis: «Las coplas acriolladas». En: *Nosotros*, enero-febrero 1926.

CÁCERES FREYRE, Julián B.: «Juan Alfonso Carrizo. Contribución a su bio-bibliografía». En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, nº 1. Buenos Aires, 1960.

CARRIZO, Juan Alfonso: *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca.* Buenos Aires, 1926.

— *Cancionero popular de Salta.* Buenos Aires, 1923.

— *Cancionero popular de Jujuy.* Tucumán, 1934.

— *Cancionero popular de Tucumán.* Buenos Aires, 1937 (2 vols.).

— *Cancionero popular de La Rioja.* Buenos Aires, 1942 (3 vols.).

— *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina.* Buenos Aires, 1945.

— *Historia del folklore argentino.* Buenos Aires, 1953.

CORTAZAR, Augusto Raúl: *El carnaval en el folklore calchaquí. (Con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral).* Buenos Aires. Sudamericana, 1949.

— *Ciencia folklórica aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina.* Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, 1974.

FERNÁNDEZ LATOUR, Olga.: *Borges y la poesía gauchesca.* Secretaría de Estado de Obras Públicas. Dirección de Obra Social. Servicio de Extensión Cultural. 1964 (Colección Ensayos y Monografías, nº 2).

FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga: «Aportes del Folklore a la crítica del Martín Fierro». En: *Logos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1972.

— «América y las metáforas del folklore». En: *III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España. Actas* I, Buenos Aires, 1993.

HERNÁNDEZ, José: *El Gaucho Martín Fierro* (Primera ed. 1872). *La vuelta de Martín Fierro* (Primera ed. 1879). Edición facsimilar. Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Centurión, 1962.

JACOVELLA, Bruno C.: *Juan Alfonso Carrizo.* Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

MENDOZA, Vicente T.: *La décima en México. Glosas y valonas.* Buenos Aires, 1947.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Flor nueva de romances viejos.* 6ª ed. Buenos Aires. Austral, 1958.

VEGA, Carlos: *Las danzas populares argentinas.* Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1952.

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

FUNDADORES
AMADO ALONSO, ALFONSO REYES Y RAIMUNDO LIDA

El Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México publica semestralmente la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. En ella aparecen artículos y notas sobre literatura española e hispanoamericana, lingüística hispánica, teoría y metodología literaria y lingüística; reseñas de libros y artículos y una bibliografía relacionada con el hispanismo clasificada por materias.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
El Colegio de México
Camino al Ajusco 20, 10740, D. F.

La *Nueva Revista de Filología Hispánica* es una publicación semestral de El Colegio de México. Precio del ejemplar: 30 nuevos pesos (23 dólares). Suscripción bienal: en México, 108 nuevos pesos. En Estados Unidos y Canadá: individuos, 78 dólares; instituciones, 90 dólares. En Centro y Sudamérica: individuos, 55 dólares; instituciones 65 dólares. En otros países: individuos, 90 dólares; instituciones, 96 dólares. Certificados de licitud de título núm. 3402 y licitud de contenido núm. 2983, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 30 de septiembre de 1988.

ISSN 0185-0121



Estados no ordinarios de conciencia

De la mística al ateísmo, y viceversa,
y de la racionalidad científica a la charlatanería

En visión retrospectiva o filogenética, el producto más saneado y complejo de la evolución biológica, el *homo sapiens,* zarandeado por un misterioso pero indiscutible imperativo de supervivencia y ya sin aparente memoria de haber chapoteado como larva casual o infusorio predestinado (nos moriremos con la disyuntiva) en la famosa sopa prebiótica, fue en el transcurso de milenios sustituyendo la interpretación mítica, religiosa, astrológica y alquímica de los fenómenos y enigmas que lo rodeaban por observaciones, métodos y sistemas de análisis cada vez más depurados y próximos al discernimiento de lo que se empezó a colegir como la «verdadera» realidad en un esfuerzo progresivo de raciocinio, filosofía y ciencia, que en términos de verificabilidad se ajustaba con mayor rigor al comportamiento de los hechos, leyes y naturaleza de las cosas, y delegó el resto de la interminable y tozuda enigmaticidad cósmica —el temor de la muerte y muchas y aún extensas zonas del sin sentido— en una remodelación religiosa ya monoteísta más sutil e inefable y acorde con la nueva y un tanto restringida dimensión de su ignorancia.

Mito y razón

«Con una energía única —según expresó Dilthey en su inapreciable *Teoría de las concepciones del mundo*— ha recorrido el espíritu (...) este rumbo hacia la elevación de le existencia moral en la filosofía, después de haber perdido su vigencia las respuestas del mito, de los sacerdotes, de los misterios y de los oráculos a la pregunta por el valor de la existencia». Por el favor de la existencia y por el cómo existir en medio de la necesidad, el sufrimiento, las contradicciones y algunos pocos pero esenciales misterios perpetuados.

Aquella ignorancia del ser y su entorno, en efecto, se ha reducido en términos a veces asombrosos, hasta conocer muchas de las leyes que rigen el movimiento de los astros en la locura espacial y haber sido capaz de procurarse alimento y cobijo por sus propios medios sin recurrir a la munificencia de potestades divinas o mágicas y, aunque el sujeto viviente no ha alcanzado la totalidad del conocimiento —que sería, modestamente, identificar la capacidad interrogadora con una respuesta definitivamente mecanicista o finalista—, posee los suficientes atributos, técnicas y fundadas concepciones como para relegar a un segundo plano de simples entrañables reminiscencias o costumbres toleradas carentes de lógica y operatividad, los ritos y símbolos respetables de las civilizaciones tradicionales, deidades antropomórficas, mensajerías esotéricas, ingenuos animismos, menjunges hechiceros, exorcismos mágicos, revelaciones sagradas, mitos constituyentes, supersticiones ancestrales y la larga cadena de sus oficiantes, chamanes, gurúes, místicos, profetas, cada uno con su herencia sacada de la noche de los tiempos, sus esquelas de la divinidad y sus poderes extrasensoriales.

Todo este gran núcleo amamantado en el misterio y la tradición, en el culto animista por obtener el favor de los invisibles espíritus vigilantes, adquirió tintes triviales —cuando no pavorosos, sobre todo si incluimos el drama inaudito de que una determinada creencia religiosa pudiera adquirir tal grado de fanático dogmatismo que le permitiera acometer la empresa de perseguir, torturar y matar a los miembros de otra determinada creencia religiosa (ahora ya se sabe, puesto que el drama prosigue, que son cuestiones políticas y económicas)— frente a lo que andando el tiempo se convertiría en el extraordinario asalto de la razón, un contingente armado de empirismo, experimentación, verificabilidad, correspondencia de teoría y práctica, a caballo de filosofías positivistas y materialistas, y la tropa de choque tecnocientífica.

El giro de la hipótesis meramente especulativa a la hipótesis necesitada de confirmación práctica y experiencial, vino a cifrarse —yo creo que por comodidad en la referencia histórica, ya que estas encrucijadas suelen ser más ambiguas— en Francis Bacon, Descartes y Newton. Uno de los comentaristas, Anthony Quinton, señaló la insistencia de Bacon en considerar que el conocimiento es para uso práctico y en especial para «aliviar la condición humana».

Tras el esplendor renacentista, el Siglo de las Luces, el auge ilustrado del racionalismo y el inicio de la revolución industrial, la autosuficiencia del saber, el entusiasmo de la idea de progreso indefinido, el análisis de las leyes económicas en el comportamiento de la injusticia social y la lucha de clases, las nuevas preocupaciones epistemológicas y el serio

impacto de la filosofía de la ciencia y la deshumanizada tecnocracia, junto al orgullo de entrever generacionalmente la gestación de la «modernidad», perfilaron el camino cierto a seguir, el más ambicioso horizonte de estudio y desentrañamiento del fenómeno vital y sus posibilidades de mejora y consecuciones felicitarias.

Razón y mito

Pero en el apogeo de la técnica, la ciencia, la filosofía de la ciencia y la modernidad, cuando incluso el componente más raro y huidizo de la zoología humana —el alma, la conciencia, la psique— perdió su intocable aureola de extracción entre divina e inmortal para convertirse en otra de las funciones, aunque infinitamente egregia, de la estructura física y orgánica del cerebro, surgió un nuevo cambio de perspectiva. Por un lado, este cambio correspondía a la propia complejidad sutilizada e investigadora de la racionalidad filosófica y científica y, por otro, semejaba invocar las viejas y oscuras taumaturgias, poco antes tan desdeñadas, de las culturas tradicionales.

La profunda convicción del progreso parecía también retrotraerse, dado un matiz de relativo incumplimiento, a los caracteres del mito, al menos en lo referido a la eliminación del dolor y la miseria del género humano, que tuvo precisión de esperar a la formidable capacidad inventora y descubridora del siglo XX para cosechar en una sola guerra —la segunda mundial— 55 millones de muertos por acción violenta, claro.

(Ya sólo hasta 1970, Gil Elliot en el *Libro de los muertos del siglo XX,* uno de los estudios más deliberadamente fríos, objetivos y terribles que se hayan compuesto nunca sobre el asunto y que yo cito con alguna frecuencia, había catalogado para ese en realidad breve período de siete décadas, la cifra de 110 millones de muertos[1]. Alguien hará la necrología airada y totalizadora del siglo XX y, cuando sume muertos, los muertos de las guerras indopakistaníes, del golfo Pérsico, de iraníes contra kurdos, de las Malvinas, del Líbano, de israelíes y palestinos, de Afganistán, de los Balcanes, de armenios y azerbayanos, de las guerrillas en Iberoamérica, de Ruanda, del Yemen, Chechenia, por citar algunas, más las que han de venir, más las «purgas» internas y las matanzas «domésticas», ¿qué guarismo será el apropiado para representar el holocausto pavoroso y grotesco de este siglo y cómo ha de clasificársele?)

No ya la muerte en masa, los crueles totalitarismos, los campos de exterminio, la degradación del ideal democrático (al permitir corrupción y coacciones por vía pseudoinformativa y publicitaria), sino también el

[1] *Hay trad. cast., Dopesa. Barcelona, 1978.*

miedo a una catástrofe nuclear, bélica o ecológica, y los trastornos del clasicismo científico, dieron pábulo, si no a un movimiento de rechazo radical, sí a actitudes de reserva y desconfianza.

Entre 1951 y 1956, en su esperado *Post Scriptum,* publicado años después, en 1982, Popper decía que la bomba atómica (y posiblemente también el llamado «uso pacífico de la energía nuclear») nos ha mostrado, pienso yo, la superficialidad del culto a la ciencia como un «instrumento» de «nuestro dominio de la naturaleza»: nos ha mostrado que este dominio, este control, es capaz de autodestruirse y es más capaz de esclavizarnos que de hacernos libres, si no nos elimina por completo»[2]. Popper entendió que merecía la pena morir por el conocimiento, mas no por el poder.

La ciencia era hasta hace medio siglo la máxima opción de conocimiento objetivo, omnisciente, operativo, con exclusión de las llamadas humanidades (la polémica de las «dos culturas» que C.P. Snow divulgó), pero la inmensa aventura de esta ciencia en el campo de la relatividad, de la mecánica cuántica, de la destruida finalidad animista, del inconsciente individual (Freud), del inconsciente colectivo, la sincronicidad (Jung) y de otros «principios de incertidumbre» hicieron decir a Prigogine que «la ciencia de hoy no puede ya adjudicarse el derecho de negar la pertinencia y el interés de otros puntos de vista, de negarse en particular a escuchar los de las ciencias humanas, de la filosofía y del arte»[3].

Refiriéndose al corte, a la separación real entre la ciencia y el pensamiento mitológico, que se produce durante los siglos XVII y XVIII, Lévi-Strauss tenía, en su libro *Mito y significado,* la impresión de que la ciencia contemporánea estaba en camino de superar la fisura y prestar cada vez más atención al mundo mítico y místico, a la esfera de los sentidos, los olores, los sabores y percepciones, reintegrándolos a la explicación científica «como algo que posee un significado, que tiene una verdad y que puede ser explicado».

Nada más que citar dos de los títulos de Feyerabend, ya es elocuente en este orden: *Tratado contra el método (Esquema de una teoría anarquista del conocimiento)* y *Adiós a la razón.* Audaz, asevera: «Las filosofías de la ciencia y las teorías del conocimiento y políticas (incluidas las marxistas), cualesquiera que sean, resultan ser *absolutamente superfluas*». En cuanto a la autoridad de la ciencia, Feyerabend no ve razones que obliguen a preferir la ciencia y el racionalismo occidental a otras tradiciones.

La *fiabilidad* del conocimiento científico se ha convertido en un problema intelectual serio, una vez que «hemos desechado —en la estimación de John Ziman, *La credibilidad de la ciencia*— la primitiva doctrina de que toda la ciencia es necesariamente verdadera y de que todo conocimiento verdadero es necesariamente científico». A estos efectos, aunque en otro

[2] *Popper:* Realismo y el objetivo de la ciencia. *Tecnos. Madrid, 1985.*
[3] *Prigogine:* La nueva alianza, *1979, con Isabelle Stengers. Trad. cast., Alianza Univ. Madrid, 1983, ampliación y revisión 1990.*

orden, también se puede tener en cuenta la serendipia, que es la palabra adoptada en castellano para reflejar la accidentalidad, el azar y las casualidades en los grandes descubrimientos de la ciencia (*serendipity* en la terminología inglesa). Royston M. Roberts ha compuesto una amena y autorizada antología serendípica, desde Arquímedes y su famoso principio de hidrostática, y Newton y su ley de la gravedad, con la famosa caída de la manzana, a Watson, Crick y Wilkens, un biólogo, un físico y un cristalógrafo, cuyos trabajos revelaron la estructura del ADN[4].

Lo que antecede son algunos ejemplos que evidencian el camino del mito y la superstición de las civilizaciones tradicionales al empirismo y la racionalidad filosófico-científica (doy por sentada la cooperación de estas dos últimas disciplinas) y el retorno parcial o más respetuoso de la filosofía y la ciencia a las posibles virtudes del mito y lo numinoso, retorno o —mejor— apertura y reconsideración.

La conciencia

Para James Lovelock, considerado el padre de la ecología, la Tierra es un organismo vivo e interdependiente, cuyos elementos se regulan entre sí. A esa concepción le puso un nombre mitológico: Gaia. Pero se entretuvo en recalcar que su teoría no era mística, sino científica. Lo que ocurre es que a cierto grado de la fantasía investigadora es difícil diferenciar estos campos, y Lovelock y su hipótesis se hallan en la base de una poética y fascinante trama que con toda clase de recursos heurísticos sugiere que Gaia, la Tierra, no sólo es un organismo viviente que se autorregula, sino que también tiene conciencia. Aproximarse a esta posibilidad exige, como parece lógico, determinar o conocer mejor la naturaleza de la conciencia humana.

Es en esta tensión donde surgen las más profundas e inquietantes observaciones, y los rasgos de las más profusas charlatanerías. Saltan a la vista. Y creo poder distinguir entre los tratadistas cuándo éstos exploran el tema asistidos por elementales cautelas o cuándo se abandonan a tumba abierta en medio de una orgiástica sinfonía transmaterial y cósmica.

Paul Devereux, por ejemplo, autor junto a otros de *Gaia: la Tierra inteligente*, escuela de Lovelock, entiende con cautela que el cerebro es un órgano que trata algo, la conciencia, que procede de «fuera», del mismo modo que los ojos tratan la luz pero no la crean. «También el cerebro trata la conciencia pero no la produce». Es como un receptor de televisión que sintoniza con el «campo de la conciencia», igual que el receptor de televisión sintoniza con el campo electromagnético.

[4] *El libro de Roberts es en España de Alianza Ed./Bolsillo, 1992, como también es de la misma editorial un actualizado y módico de precio* Diccionario de la Lengua, *1994, ya sin la ch y la elle como letras independientes, y en el que sin embargo, falta la palabra serendipia. Debe de ser una falta de coordinación, subsanable en próximas ediciones.*



Esta sugerencia forma parte de la gran polémica finisecular. La conciencia, dicho en términos ordinarios, o es una propiedad segregada por las neuronas físicas del cerebro —versión materialista, mayoritaria en la ciencia de hoy— o es «algo» externo, cósmico, inmortal, con «sustancia» propia, que pertenece al espíritu sagrado del universo, en la versión espiritualista o mística. Una y otra versión estaban antes perfectamente dicotomizadas entre teólogos, chamanes, visionarios, fe popular, de un lado, y psicólogos, biólogos, físicos, neurólogos o simples agnósticos de otro lado.

La novedad parece consistir en que actualmente se están mezclando los campos disciplinarios, se asiste a una metamorfosis de la ciencia, que abandona sus predios «clásicos», y un físico-humanista como Prigogine, nunca sospechoso de aventurerías paranormales, pregunta: «¿Cómo se puede distinguir el hombre de ciencia moderno de un mago o de un adivino?» Es una mala pregunta. A él y a sus reflexiones sobre el tiempo cuántico o sobre la necesaria complementaridad de saberes filosófico-científicos, se le distingue, naturalmente. Pero al amparo de esa posible identidad, hay que pertrecharse para una aventura en la investigación de la conciencia donde no siempre estamos preparados para diferenciar las fantasías subjetivas y las deliberadas mistificaciones, de otras propuestas más rigurosas y comprobables.

Existe una literatura de consumo que asimila fácilmente las percepciones extrasensoriales, el ocultismo, los poderes ignorados de la mente, los sueños precognitivos, las reencarnaciones, la inmortalidad, las frases altisonantes de retórica vana (Ken Wilber en *El proyecto Atman:* «... y la evolución [se refiere a un llamado proceso de desarrollo psicológico] prosigue hasta que sólo existe la Unidad, definitiva en todas direcciones, con lo cual queda agotada la fuerza de la evolución y se alcanza la liberación perfecta en el Resplandor como conjunto del Flujo Mundial») o los experimentos de interpretación desbordada que se quiere extraer de la conciencia en grado de alteración por alucinógenos. Es el caso de Grof, entre otros muchos.

La alucinogenia

Stanislav Grof es un psicólogo checo, de Praga, que trabaja en Estados Unidos y autor del libro *La mente holotrópica*[5]. Sus experimentos con LSD-25 en pacientes aquejados de trastornos mentales y consigo mismo, le condujeron del ateísmo a la mística. También a la posesión de una «conciencia cósmica». Bajo los efectos de la dietilamida del

[5] *Stanislav Grof (y A.Z. Bennet). Kairós. Barcelona, 1994.*

ácido lisérgico, Grof se encontró súbitamente —cito sus palabras— «en medio de un drama cósmico que trascendía, con mucho, mis más descabelladas fantasías. Experimenté el Big Bang, atravesé agujeros negros y agujeros blancos ubicados en los confines del universo y mi conciencia se transformó en supernovas, pulsars, quásares y todo tipo de fenómenos cósmicos».

Se convenció de que la conciencia es algo más que «un mero subproducto accidental de los procesos neurofisiológicos y biológicos que ocurren en el cerebro humano». En su opinión, la conciencia y el psiquismo humano son expresiones y reflejos de una inteligencia cósmica que impregna la totalidad del universo y la existencia toda, o sea que Grof, por la vía científico-alucinógena de la conciencia alterada, retorna a la vieja polémica y se pronuncia radicalmente por la vertiente cósmico-espiritualista, lo cual le permite conocer y revivir no ya episodios intrauterinos y prenatales, sino también otros períodos de la historia, de la naturaleza, de distintas y variadas personas ancestrales, de animales, minerales, vegetales y mitos.

Dicho sea entre paréntesis, el descubridor de los efectos del LSD, el químico suizo Albert Hofmann, cuando por serendipia llevó a cabo en 1938 sus experimentos, cosechó reacciones bastante más plausibles, que se tradujeron en mareo, distorsiones visuales, colores y formas calidoscópicas, sabor metálico en la lengua, sofoco y desdoblamiento, todo lo cual se consideró interesante para el estudio de las psicosis y otros trastornos mentales.

Grof, con sus sesiones psicodélicas y holotrópicas o por experiencia propia, va más lejos. Se observa él mismo, objetivándose, en sus sensaciones fetales, intrauterinas, y reconoce a veces sustancias nocivas, especias, ingredientes alimenticios poco apropiados para un feto, sustancias derivadas del humo de un cigarrillo o indicios de alcohol. ¿Quiere decir Grof que estando él en el vientre de su madre ya podía detectar mediante la evocación presente sustancias derivadas del cigarrillo que ésta fumaba? Exactamente eso es lo que quiere decir. Y no acaba de entenderse bien, o resulta un concepto difícil de manejar, pues aun admitiendo el desdoblamiento que provoca el ácido lisérgico, ¿qué va saber un feto de tabaco o alcohol como no se trate de un alarde gratuito y manipulador agregado *a posteriori*? De adulto alucinado es posible imaginar el saboreo de cualquier cosa, pero de eso a identificarla con la realidad fetal o una supernova media un abismo.

«Su ego [Grof habla en tercera persona] se disolvió y se transformó en todo lo existente. A veces esa experiencia era intangible y desprovista de contenido, otras en cambio iba acompañada de todo tipo de visiones beatíficas, imágenes arquetípicas del paraíso, el cuerno de la abundancia, la

edad de oro o la naturaleza sin mácula». Es decir, que aceptando el rigor del experimento, supongamos, ¡el paraíso y la edad de oro existen! Sólo falta retratar a Dios.

Lo que seguramente no se ha planteado Grof es que para este tipo de evocación, que es de carácter cultural y lírico-panteísta, no hace falta ingesta de ácido lisérgico, método holográfico y ni tan siquiera haber estudiado psicología.

Lo que aquí queda en pie no son constataciones científicas, místicas ni primigenias de ninguna especie, sino, a secas y siempre, el enormísimo misterio de cuál sea la verdadera naturaleza de la conciencia y sus propiedades, la asunción de infinitas capas culturales y fisiológicas, y la capacidad evocativa para sentirse —pretendidamente, la conciencia tiene esa libertad— pez, mariposa o savia de sequoia.

«Tras muchos años de investigación con estados no ordinarios de conciencia hemos llegado a la conclusión de que en esos estados no sólo podemos ser testigos de las realidades míticas y arquetípicas, sino, lo que es más importante, que también podemos llegar a *transformarnos* en los mismos arquetipos (...) Identificarnos plenamente con Sísifo en las profundidades del Hades empujando la roca montaña arriba». Y nosotros también. Y sin necesidad de abandonar el estado ordinario de conciencia. Basta un leve énfasis emocional o poético. Es una virtud dada, inenarrable e inoperante fuera de la subjetividad y, ya digo, lo que importa es la conciencia en sí, sus propiedades, su naturaleza ignota, su poder de representación y abstracción, la medida en que evoluciona junto a la evolución biológica.

Las ideas de Grof son interesantes porque suscitan pasión por ese misterio fundamental y se liberan de ciertos posibles reduccionismos lastrantes, al tiempo que ilustran la incorporación no desdeñable de la vieja tramoya mística, pero su condición de psicoterapeuta con clientela, supongo, lo pone con frecuencia al borde de la charlatanería, como cuando se pretende que la conciencia es *anima mundi* trasmutada de espacio y tiempo, y luego se pretende que trascienda los límites del espacio, del tiempo y de las especies. ¿Cómo trascender lo que se es que ya ha trascendido? Ir más allá de la conquista del más allá parecen complicaciones prematuras.

Desmitificar

Al movimiento científico de recuperación paranormal y de legítima indagación transpersonal, le acompañan visajes embaucadores que inciden en la ingenuidad popular y que, por consiguiente, empiezan a exigir otro movimiento, esta vez «desmitificador» de videncias y correlaciones afortunadas



con el haz de la creación. Un profesional de la desmitificación es Martín Gardner, que en algunos de sus libros, *La ciencia: lo bueno, lo malo y lo falso*, *La nueva era*, recopilaciones de artículos publicados en revistas, lucha por mantener en su justo medio el pabellón de la lógica, aun a sabiendas de cuántas veces en la historia el *establishment* científico y la ortodoxia académica (por no hablar de la influencia teocrática) han retrasado la aceptación de propuestas que en su día parecieron inverosímiles y absurdamente revolucionarias.

Los dardos de Gardner, además de poner en su sitio al parapsicólogo de turno con poderes extraordinarios —doblar cucharillas con la fuerza de la voluntad, explicar cosmológica y técnicamente los milagros bíblicos, conversar con los muertos o narrar experiencias del tipo «vida después de la vida»—, se orientan en otra vertiente hacia los errores genetistas y de física nuclear de los científicos soviéticos por combatir el «idealismo burgués» o, en cita heterogénea, desestima por ejemplo que Ramón Llull prefigurase el desarrollo de la moderna lógica simbólica, la energía orgónica de Wilhelm Reich, las demostraciones del fraudulento Uri Geller, los dudosos experimentos de Tart, las fantasiosas reencarnaciones de Shirley McLaine y la mucha pseudociencia que asola las desesperanzadas sociedades altamente industrializadas, que a veces originan una crítica cordial, una factura hinchada o un suicidio colectivo.

Límites y cordura

Aquel ir más allá del más allá en volandas del estado no ordinario de conciencia, resta credibilidad a los radicales de la transpersonalización y las propiedades inefables del inconsciente colectivo. No conocen límites y para ellos (retóricamente) Dios está a la vuelta de la esquina. Los vericuetos del cosmos les son familiares. Se identifican con el «principio creador del universo» sin perder su propia identidad; es más, a veces son ellos la misma fuerza creadora.

La débil consistencia de estas lucubraciones se advierte en uno de los párrafos que sin apuros brinda Grof: «Cuando nos identificamos con la conciencia cósmica sentimos que somos capaces de albergar en nuestro interior la totalidad de la existencia y de comprender la Realidad que subyace a todas las realidades particulares. En esta experiencia tenemos la sensación profunda de estar en contacto con el principio supremo y último de todo lo existente. En este estado, resulta absolutamente evidente que este principio es el misterio único y fundamental. Una vez que aceptamos su existencia nos ayuda a comprender y explicar todo lo demás».

O sea que la impresionante hazaña grandiosa de identificación con la conciencia cósmica y de ponerse en contacto con el principio supremo y último de todo lo existente, no conduce más que a darse otra vez de manos a boca con el «misterio único y fundamental». La aceptación del misterio único y fundamental es lo que nos viene asistiendo al resto de los torpes mortales que no goza tan pródigos privilegios y a nadie se le ocurre deducir que ese vacío reiterado ayuda a comprender y explicar todo lo demás. La indigencia del conocimiento supremo sigue en el mismo punto y la psicodelia holotrópica, o como quiera llamársele, no consigue justificar la ilimitada pompa de sus palabras.

Lo único que parece evidente, una vez más, son las propiedades de la conciencia, todavía indescifrables, su facultad de ruptura física y de representación abstracta, y la paradoja de que esas facultades provengan de un cerebro y de una estructura celular y neuronal que, en la mesa de disección, no arrojarían más que partículas físicas y concretas conexiones nerviosas.

En el caso de Grof, tomado aquí como arquetipo de tendencia o escuela, se pretende atisbar la ciencia desde la salida fácil paranormal, con una prosa sugestiva, de vastas resonancias, por cierto, y lo más efectivo sigue pareciendo lo contrario: la capacidad científica y naturalista que atisba lo que haya que atisbar con fundamentos todo lo reduccionistas y modestos que se quieran, pero indiscutibles, en el sentido, por ejemplo, de la propuesta de A.Z. Young en su libro *Filosofía y cerebro*[6]: «Si estos supuestos espíritus [independientes, fuera del cuerpo] están desvinculados por completo de su dependencia de cuerpos terrenales y carecen de acción sobre ellos, entonces no pueden ser iguales a los procesos mentales conscientes normales, desde que éstos se demuestra que *dependen* de los cuerpos».

Las palabras de Young me parece que equivalen a un dique morigerado que se alza contra la demasiado expeditiva trascendencia alimentada por la ofensiva paranormal, psicodélica y acausal, que unas veces es honesta y cargada de fascinantes posibilidades, y otras no es más que una verdadera chifladura. Conviene establecer las oportunas discriminaciones.

Eduardo Tijeras

[6] A.Z. Young. Oxford University Press, 1987. Trad. cast., Ed. Sirmio. Barcelona, 1992. De esta edición se conoce el director de la colección, el traductor, el corrector de pruebas, el diseñador, etc. Pero no hubiera sobrado un mínimo dato biográfico sobre el autor.



Electra Garrigó, de Virgilio Piñera

Años y leguas de un mito teatral

Como muy bien definiera Octavio Paz, nuestra modernidad apunta a una asimilación activa e integradora de las grandes aportaciones artísticas y culturales que pautan y vertebran el devenir histórico del hombre. Es el tiempo de las presencias reales metamorfoseadas en nueva y dinámica realización, donde caben los más diversos y lejanos frutos que en el crisol contemporáneo de la simultaneidad de épocas y espacios, se combinan para producir nuevas formas biológicas y orgánicas de existencia y crecimiento. Un presente de milenios y de leguas infinitas abrazados en ese instante de poderosa y expansiva palpitación, que es todo nuevo proceso creativo, como diálogo fecundo de voces nunca soterradas. Los mitos griegos no dejaron de hablarnos jamás de sus heridas, que aún son las nuestras. Cauterizarlas ha sido revivirlas constante, ávidamente, para que siguieran otorgando sus preciados dones de la claridad y la lucidez. Nunca fueron tan vitales el ejercicio y la esencia dramáticas como en el período histórico ateniense, en los aledaños de la era de Pericles. Cuando la catarsis se pronunciaba en metros yámbicos y se llegaba hermosamente a confundir la salud espiritual con la articulación estética, y eran carne y hueso, cara y cruz, los parlamentos más sublimes y las revelaciones terapéuticamente purificadoras. El arte como vasija y alimento, apetito y materia nutritiva para el corazón de todas nuestras posibles tinieblas.

Si al cabo de los tiempos se ha disociado el contenido ético y artístico del arte dramático de su enseñanza como pilar de la cultura europea, no podemos sin embargo soslayar el hecho de que su nacimiento en Occidente y su desarrollo paulatino en la sociedad griega, integraban de manera sustantiva la naturaleza artística con la vertiente pedagógica de la misma. No solamente se aliaron los contenidos apolíneo y dionisíaco, lo escultórico y lo musical, en el «nacimiento de la tragedia» griega,

como muy certeramente intuyó Friedrich Nietzsche en el siglo XIX[1], sino que también, cabría añadir hoy, una de sus claves más operativas y funcionales fue la inserción en la materia dramática de una concepción muy honda y elevada de la educación, incorporando a sus fábulas y mitos, algunos de los valores más emparentados con la propia constitución celular de su sociedad: la dignidad, la rebeldía, el heroísmo, la naturaleza de las pasiones con sus miserias y sus grandezas, la dialéctica esencial de las personalidades en su necesidad de actuar, los conflictos entre el destino, la necesidad y el azar, más el concepto de *demos* como receptáculo ideal de todas las posibles enseñanzas. Todo ello materializado a través de ese hallazgo de incalculables y poderosísimas repercusiones: el diálogo, sustancia medular de cualquier estado humano y método o sistema para toda empresa de pedagógica finalidad. La catarsis, que purifica las pasiones en la contemplación nunca pasiva de sus representaciones escénicas, y el diálogo, como vehículo verbal de los conflictos y la controversión humanas son claro estigma, pues, de la alianza medular que pactó la mentalidad social y política de la Grecia clásica, entre el arte y la educación, entre la estética y la pedagogía, nunca entendida ésta como apropiación normativa de principios y dogmas, sino como espacio ideal para el autoconocimiento de las realidades más profundas y acendradas.

Cabe, por todo ello, conjeturar que una de las causas más operativas de la pervivencia del *corpus* mitológico helénico en la producción teatral contemporánea no es otra que la hondamente pedagógica, mediante la cual la tragedia, con su correspondiente concepción catártica del mundo, se instala en la conciencia social y personal del individuo que ocupa el espacio metafórico de las «gradas». No sólo es evidente dicha dimensión en ese claro enfoque de la representación escénica contemporánea que es el «teatro épico» de Bertolt Brecht, donde los ojos de la mente suplantan la fascinación sugestiva de todo proceso teatral naturalista, sino también en aproximaciones de clara propensión intelectual al fenómeno dramático, sea en el ámbito de la filosofía del absurdo, a lo Samuel Beckett o Eugène Ionesco, e incluso en el de la filosofía existencialista de la realidad, vertida en las trágicas «puertas cerradas» de Jean-Paul Sartre. No es difícil advertir que gran parte de la subsistencia de la cosmovisión trágica del teatro griego se explica a la luz de la implícita radiación educativa que dicha cultura imprimió a la creación estética. Y dicho planteamiento es precisamente el que sostienen las más serias y rigurosas incursiones en el género dramático contemporáneo como pervivencia de los parámetros helénicos originarios. Así, Luis Díez del Corral, en su excelente ensayo *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, ilustra el planteamiento al explicar la persistencia de esos mitos, basándose en la consideración de

[1] *«Esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia...para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisíaca y apolínea de la tragedia griega». Nietzsche, Friedrich:* El nacimiento de la tragedia. *Alianza, Madrid, 1981, pág 40.*

un tiempo particular en que habitan los mitos griegos, el cual ha quedado suspendido, pero nunca anulado, en esa «aventura» que es la historia de Occidente a partir de la cultura helénica, tiempo que permite extrapolar sus irradiaciones en el campo del conocimiento y la educación de los hombres[2]. Análogamente, especialistas en filología clásica como el profesor Luis Gil comparten la tesis de esta presencia viva de lo antiguo, más allá de los planteamientos psicoanalíticos que, a partir de Freud y hasta Erich Fromm, determinaron su instalación en la conciencia colectiva del hombre de Occidente, sancionando la necesidad de un teatro trágico moderno también en su vertiente social y pedagógica. De tal manera, en el ámbito del drama contemporáneo, «el poeta racional asumiría las funciones del poeta trágico ateniense: se dirigiría a todo el pueblo y no a las *élites* burguesas que llenan hoy los teatros; llevaría a cabo su misión educativa por el único procedimiento posible cuando se trata de orientar la conducta moral, es decir, la ejemplificación analógica con otros comportamientos semejantes en situaciones semejantes» para que la capacidad crítica del auditorio aflorase en el propio territorio de la estética[3].

Pues bien, todos estos planteamientos, en la entraña de una dinámica y vital constancia de los mitos y las razones del teatro clásico en nuestros días, son ciertamente aplicables, con todas sus matizaciones distintivas, a la muy peculiar dramatización antillana de uno de los más célebres mitos de la familia helénica, en la producción del autor cubano Virgilio Piñera. Escrita en 1941, cuando su autor sólo contaba veintinueve años de edad, pero no representada hasta siete años más tarde (1948), *Electra Garrigó*, tal el curioso título de la tragedia, ha sido ya considerada por la crítica como el punto histórico que marca el nacimiento del teatro moderno en Cuba. Sin embargo, y en esta ocasión, no interesa tanto destacar los logros de Piñera en el plano de la «vocación integradora» de su actitud intelectual a caballo entre lo vernacular y lo universalista que, como señala Raquel Carrió, «lo salva a un tiempo del esnobismo intelectual y de la postura extrema: el encierro vanidoso, el aislamiento estéril, el regodeo costumbrista o vernacular que en definitiva repite fórmulas al uso e impide la renovación del lenguaje y las vías de comunicación con el espectador»[4], razones que ya el mero título de la obra evidencian con esa clara nominación cubana, Garrigó, de un nombre propio que nunca precisó de otros valores referenciales ni apellidos. No. Lo que procede destacar es la particular orientación contemporánea que Piñera imprime al texto clásico, el planteamiento original de un mito que nos habla de venganza, fidelidad y conflictos internos en la genealogía de la sangre. Su finísima y muy hábil intelección, con el subsiguiente proceso de asimilación en la sociedad americana, de las virtualidades pedagógicas que, como ya quedó

[2] *«Si Europa ha alcanzado en todos los órdenes altas metas es porque se trata de una cultura en segunda potencia. Los antiguos pusieron una crecida cantidad que los occidentales han sabido luego multiplicar». Díez del Corral, Luis:* La función del mito clásico en la literatura contemporánea. *Gredos, Madrid, 1957, pág 97.*

[3] *Gil, Luis: «Mito griego y teatro contemporáneo». En revista* Anthropos, *Barcelona, 1988. Monográfico dedicado a Luis Gil, págs 22-30.*

[4] *«Para Virgilio (y es lo que lo distingue de otros contemporáneos) lo cubano no está —desde el principio— desvinculado de lo universal o inscrito sólo en las antinomias de lo vernacular, (...) sino precisamente en la contradicción, la interacción continua de estos límites». Carrió, Raquel: «Una brillante entrada en la modernidad (El teatro de Virgilio Piñera)». En Piñera, Virgilio:* Electra Garrigó. *Recogido en el volumen* Teatro cubano contemporáneo (Antología). *Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1992 págs 139-186: obra de Piñera, y 131-138, prólogo de Raquel Carrió.*

apuntado, habitan la naturaleza y el ulterior desenvolvimiento histórico de la tragedia griega. Y así, la modernidad del autor cubano en el tratamiento del mito de Electra, se cifra en el hecho de haber alcanzado la sublimación del tiempo histórico en un tiempo trágico[5] que trasciende unificados, los elementos nativos antillanos y los estratos históricos de la cultura helénica. Recursos dramáticos como la inserción del teatro en el teatro, de la representación en la representación, o la presencia de un personaje como el Pedagogo con sus alusiones a la cultura moderna, son cifra de ese nivel de atemporalidad en que sitúa Piñera su obra: «¡No, no, Orestes —exclama en el acto III el Pedagogo— Nada de pesquisas, ni una gota de Scotland Yard»[6]. Asimismo, la caracterización de alguno de sus personajes, va orientada a conseguir logros similares. Piñera logra ese «tiempo trágico» pero «ahistórico» otorgando a Orestes rasgos de la personalidad dubitativa hamletiana[7], y a Clitemnestra, signos de la locura ante la propia maldad, más propios de otra criatura shakespeariana, Lady Macbeth. Y sin embargo, no por ello renuncia el narrador y dramaturgo cubano a una vinculación muy ahondada con la genealogía del teatro griego.

Fiel a los contenidos más primitivistas que, según decretara el padre de las poéticas dramáticas, Aristóteles, funcionaron como remotos y arcaicos arcanos representativos, rituales y aun religiosos de la tragedia griega, Virgilio Piñera introduce en su personal *Electra* formas dramáticas en clave popular que encierran toda una poética de la integración de los modelos culturales antillanos con los lejanos referentes helénicos, de funcionalidad paralelística. Así pues, al decir de Albin Lesky, uno de los más certeros exégetas de la tragedia griega, resulta pertinente aceptar las tesis aristotélicas que emparentaban la representación clásica con formas ancestrales de carácter popular, como fuera el *satirikón*, fase previa de la tragedia constituida por danzas y cantos de sátiros en sus ritos en honor a Dionisos, divinidad de entronque más popular que olímpico[8]. Dicho parentesco es atraído y puesto en evidencia por el autor cubano, pero de un modo sutilmente original, ya que sustituye dicha forma popular de carácter arcaico y griego, por modelos antillanos de expresión dramático-musical, como es la inclusión de una farsa escenográfica, en el primer acto de la obra, protagonizada por actores negros que llegan incluso a imitar, en escenas paralelas, a Clitemnestra Pla y Agamenón Garrigó en la expresión gestual y en la indumentaria. Estas incursiones de Piñera en la mímica, como expresión preclásica de la tragedia, y también en la parodia, producen una curiosa impresión de arcaísmo popular conjugado mágicamente con la autoctonía y el mestizaje típicamente americanos, y pautan la dimensión popular y pedagógica que el autor cubano ha sabido traer de la tragedia griega a la representación

[5] *Esta es una de las claves que para el profesor Lasso de la Vega definen el tratamiento contemporáneo de los mitos clásicos. Sin embargo, y como veremos, Virgilio Piñera va más allá en la creación de ese estado de atemporalidad que otros autores contemporáneos como el francés Jean Giradoux,* Electra *(1937), y el norteamericano Eugene O'Neill,* Mourning becomes Electra *(1931) imprimieron también al mito griego.*

[6] *Piñera, Virgilio:* Electra Garrigó. *Edic. cit.*

[7] *Naturaleza irresoluta y desconfiada que, por otro lado, ya había sido caracterizador del personaje en la tercera versión griega de la tragedia: en la* Electra *de Eurípides.*

[8] *Lesky, Albin:* La tragedia griega. *Labor, Barcelona, 1970.*



contemporánea, respetando maravillosamente la idiosincrasia cultural que lo define como heredero de diversas tradiciones. La presencia de juegos populares de los actores negros en la mímica, como el de la gallina ciega, o la dicción de jitanjáforas, recurso estilístico de la poesía popular en las Antillas procedente del sustrato étnico africano, confirman esa vocación de Virgilio Piñera por concebir la modernidad teatral de Cuba adoptando a su medida cultural los patrones más auténticos y sustantivos de la tragedia griega originaria.

Uno de los principales aspectos de *Electra Garrigó* en esta clave de peculiar actualización de los componentes trágicos del mito, se observa en la muy interesante presencia activa del personaje del Pedagogo, claro índice de la conciencia educativa que también Piñera entiende como condición insoslayable de la tragedia clásica. El Pedagogo es una voz fundamental en su versión del tema, pues supera con creces sus lejanos antecedentes en las primeras dramatizaciones del mito trágico, pues tanto el Ayo de Orestes, en la tragedia de Sófocles, el Siervo para Eurípides, cumplían cometidos meramentes secundarios y afianzaban los decretos vengativos del joven Orestes en lo que concernía al cumplimiento del mandato oracular de los dioses, tal como queda patente en la primera escena de la *Electra* de Sófocles. En *Electra Garrigó,* por el contrario, el Pedagogo no sólo goza de una presencia mucho mayor y más recurrente en escena, así como de parlamentos continuos y determinantes en los diálogos con los protagonistas, sino que cumple una variada gama de funciones dramáticas incorporadas a su propia razón de ser educativa. Ya su primera entrada en escena revela una naturaleza mixta que confirma la propia dualidad de la obra, en tanto versión modernizada de un mito griego. Vestido de centauro, con frac como atuendo, cola de caballo y cascos, el Pedagogo comienza por recriminar a Electra su declamación tradicionalista y le insta a sustituirla por la acción de clamar revoluciones presentidas. De esta manera, y aun parodiando la figura del clásico ayo o preceptor del joven noble, el Pedagogo de *Electra Garrigó* se erige en paradigma de la propia concepción que el autor tiene de la tragedia, pues es la voz que expresa esa continuidad actualizada de los conflictos entre el individuo y sus fatales circunstancias.

A partir de esta primera presentación del personaje se proyectan lo que cabría definir como las tres funciones implícitas que el Pedagogo cumple en la obra de Piñera. En primer lugar, comporta un cometido eminentemente educativo, lógico y dependiente de su lejano modelo sofócleo, pero con una función «reveladora» en la consecución de las acciones dramáticas, incorporada originalmente por Piñera. De esta manera, en el acto III, y con la excusa de la nocturna muerte de un gallo viejo a manos de Egisto,

el Pedagogo sutilmente revela a Orestes la autoría del asesinato de su padre Agamenón, al comentarle de pasada a éste que Egisto «no habría requerido mayor cantidad de fuerza para estrangular a un hombre; por ejemplo, a tu padre, que tiene cuello de toro». Educar es sinónimo, aquí, de sacar a la luz, de presentar los hechos aunque sea de manera indirecta y oblicua, simbólica y dualmente, pues, como conviene a la figura del centauro. Dependiente de esta primera funcionalidad, el Pedagogo aparece como conciencia del pasado y subsiguiente método de clarificación del presente. Cabe definir esta segunda función como «actualizadora» de contenidos alejados espacio-temporalmente del momento y el lugar en que Piñera sitúa su texto; una actualización de los referentes clásicos con la marcada finalidad de iluminar con mayor clarividencia las incertidumbres y lagunas del presente. La sarcástica comparación de la muerte de ese gallo enfermo, a manos, las «manos sucias», de Egisto, con las lejanas ofrendas griegas al dios Esculapio, se encaminan a dicho fin. Al calificar a Egisto como «consumado sofista de salón», el Pedagogo cumple a conciencia esa función de actualizar el propio sentido de la educación en la tragedia y en la filosofía griegas, la de atraerlo a la cultura contemporánea con la misma afilada y desgarradora lucidez con que lo hubiera hecho el propio Sócrates. No duda, por ello, el Pedagogo, en extender el radio de acción de su crítica al plano de lo sociopolítico, al declararle sin ambages a Orestes que «en ciudad tan envanecida como ésta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. Si alguna de las mujeres sabias te dijera que ella es fecunda autora de tragedias, no oses contradecirla; si un hombre te afirma que es consumado crítico, secúndalo en su mentira. Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado». De esta punzante y aguda manera se sirve, pues, Virgilio Piñera, para respetar y retener la orientación cívica y educativa intrínseca al teatro griego, y trasplantado así a la sociedad cubana. A través del Pedagogo, y sin necesidad de recurrir al desarrollo argumental del drama, se destila esa esencia «catártica», esa purificación ante el espectáculo de la realidad. Catarsis genuina, pero renovada.

La tercera y última de las funciones del personaje, es una consecuencia lógica de las anteriores, y se trata de su vertiente «irónica», tan griega y tan idónea para todo proceso de intelección pedagógica de verdades. Casi cabría definir esta función como la modalidad en que las dos funciones anteriores se realizan. El Pedagogo actualiza el pasado y revela el presente de un modo peculiar: ironizando. Propicia así Virgilio Piñera un curioso medio de diferenciación entre la figura del Pedagogo y la clásica del Coro, que también está presente en su tragedia cubana. Las tres funciones del



Pedagogo contrastan con la de esa voz colectiva y anónima que en *Electra Garrigó* participa de las particularidades que ya el Coro poseía en la tragedia ática: informar a las «gradas» y a los propios personajes de sus presentes y sus destinos, llegando a conversar poéticamente con ellos (en el caso de Piñera, mediante décimas rigurosamente versificadas). Y es esta contraposición entre el Coro y el Pedagogo la que propicia que, dejando de un lado su discurso irónico, éste responda a las inquisitivas súplicas de Clitemnestra, con una muy precisa autodefinición: «No soy augur, Clitemnestra Pla. (...) Mi oficio es enseñar, no profetizar. Me pagas, y meto mi ciencia en la cabeza de tus hijos».

De esta manera, y siguiendo las razones de su función en la escena y su naturaleza educativa, hay que entender el gesto final del Pedagogo, que lavándose las manos, haciendo ese gesto explícito ante el público, niega a Clitemnestra toda posibilidad de ayuda, aun intelectual. Su misión ha sido la de dar «manos» metafóricas y físicas a sus discípulos Orestes y Electra para que, una vez provistos de ese instrumento, del arma necesaria para actuar, sean capaces de tener la capacidad de decidir la propia acción de sus destinos. Sólo entonces puede consumarse la tragedia. Sólo entonces, y tal como el Pedagogo explica, se llenará el palacio de ese «fluido nuevo que se llama Electra», el cual provocará la muerte final de Clitemnestra, envenenada por su hijo Orestes, y la desaparición de todos los personajes, a excepción de la propia hija de Agamenón.

De algún modo simbolizado en el Pedagogo, también Virgilio Piñera parece asumir esa conciencia social educativa que los dramaturgos griegos imprimieron a su concepción originaria de la tragedia. Como el Pedagogo, Piñera nos presenta desnudamente los hechos para que, como Electra, y en la más absoluta de las soledades, permanezcamos en la lucidez y en la responsabilidad, cívica e individual, de comprometernos ante el mundo con la acción. En la extraordinaria escena final de la tragedia cubana, Electra, con «alegría trágica», abre una de las puertas del palacio para que Orestes, consumado el matricidio, parta de la ciudad. Y se sitúa con gallardía y clarividencia no menos trágicas ante esa otra puerta, su puerta, por la que ella sale, pero para «no partir». En este sentido, Piñera va allá de las versiones clásicas de la tragedia, en que Electra era sustantiva metáfora de una venganza. Para restituir el orden divino ultrajado por la injusticia humana (Esquilo) o para materializar el orden de un destino (Sófocles), perpetrado ya esencialmente por los hombres (Eurípides).

«No, no hay Erinnias, no hay remordimientos —exclama con pasión y lucidez la Electra Garrigó de Piñera—. Yo esperaba un batir de alas... No hay alas porque no hay Erinnias. Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinnias,

la poderosa realidad de esta puerta! No os alegréis, inexistentes Erinnias, no sois vosotras ese rumor que yo sólo percibo. El rumor Electra, el ruido Electra, el trueno Electra, el trueno Electra». Y nosotros nos quedamos con la conciencia abierta y la enseñanza bien asumida ante esa soledad tremenda llamada Electra. La de permanecer «a puerta cerrada».

Vicente Cervera Salinas



La balsa de la Medusa

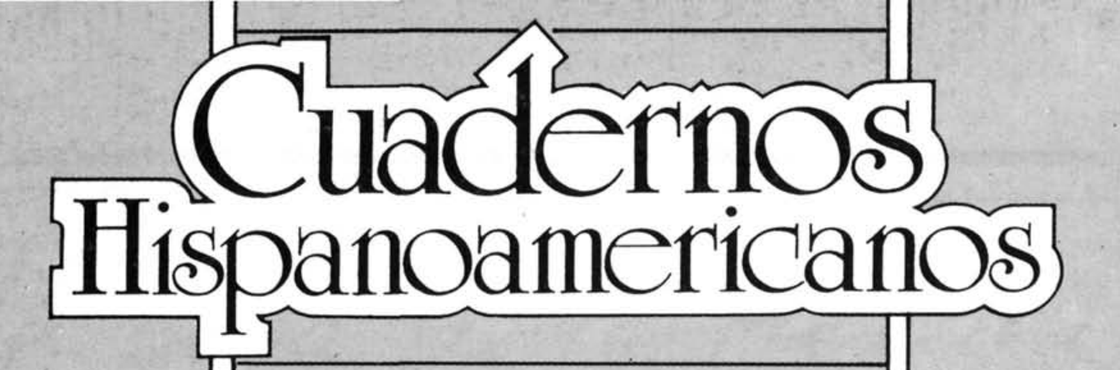
Número 33 1995

REVISTA TRIMESTRAL

J. A. Méndez, *Hilos, dardos y fallos.* **E. de Diego,** *(Literalmente) hecho pedazos.* **R. Quance,** *Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos.* **D. Aragó,** *Convertibilidad de los sentidos y correspondencia de las artes.* **R. Jackson Martín,** *Tres hombres líricos.* **V. Yoldi,** *El resurgir del innatismo.* **A. Gamoneda,** *La irreprochable prostituta.* **J. Arnaldo,** *Ecosistema y explosión de las artes.* **A. Galindo,** *Entre amor y erotismo.* **D. Hdez. Sánchez,** *Figuras del logos.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

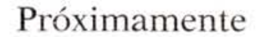
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 Pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Sergio Pitol
Escribir, ese misterio

Jorge Domingo
Periodismo republicano español en Cuba

Susanne Banusch
Baltasar de la Avellaneda

Sergio Pujol
La radio argentina de los veinte

Loreto Busquets
Don Alvaro o la fuerza de la historia